matières

m a t i è r e s

matières
Département d'architecture de l'Ecole
polytechnique fédérale de Lausanne.
Institut de théorie et d'histoire de
l'architecture.
Adresse postale:
case 555
CH-1001 Lausanne.
tél.: 41 21 693 32 13
fax: 41 21 693 41 27
E-mail:
alberto.abriani@daqm.epfl.ch.

Comité de rédaction
Alberto Abriani, directeur de la publication
Gilles Barbey
Pierre Frey
Jacques Gubler
Jacques Lucan
Bruno Marchand
Martin Steinmann

Graphisme
Colette Fähndrich

Photolithographie
Images 3, Yverdon

Impression
Imprimerie Corbaz SA, Montreux

Edition et administration
PPUR
EPFL-CM
CH-1015 Lausanne
Tél.: 41 21 693 21 30
Fax: 41 21 693 40 27
E-mail: ppur@epfl.ch
http//:ppur.epfl.ch

Lorsqu'aucune source d'illustration
n'est mentionnée dans la légende,
cela signifie que son auteur est celui
de l'article-même.

© 1997 ISSN 1422-3449
Presses polytechniques
et universitaires romandes
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous
quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans
l'accord écrit de l'éditeur.

Année 1 1997

m a t i è r e s

Cahier annuel de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA) et des Archives de la Construction Moderne (ACM) du Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

Editorial 4

Essais

Motion, émotions
Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol
Jacques Gubler 7

Les dessous de Madonna
ou le fait de présenter des matériaux qui ne sont pas destinés à cela
Martin Steinmann 15

Construction et architecture
Matériaux et expression architecturale
Alberto Abriani 27

Une vitalité ignorée derrière l'enveloppe bâtie
Rénovation des constructions et anatomie de leur peuplement
Gilles Barbey 38

Monographies

Lausanne capitale fédérale
Pierre Frey 47

La «Maman des CIAM» et ses architectes
De l'intendance à l'occultation
Antoine Baudin 54

Echange d'images et de proclamations, 1928-1931
Le «Dossier architecture Groupe de Stjil»
Marina Sommella Grossi 63

Eduard Lanz et la miniature architecturale
Projets de petites maisons des années 30 et 60
Sylvain Malfroy 77

Un club nommé Groupe 11
Le rationalisme genevois de l'après-guerre
Bruno Marchand 88

Chroniques

Reportage : La Bibliothèque des Parlementaires à Berne
Alberto Abriani, Jacques Gubler 100

Fonds d'archives
Pierre Frey 106

Les jours et les œuvres 108

Editorial

Jacques Gubler

Entre le masque siglé et sigillé de l'institution polytechnicienne (EPFL, DA, ITHA, ACM, PPUR) qui sourit et se fige en d'étranges algorithmes, et la peau des personnes qui munissent l'école de leur ossature et de leur énergie, il existe un espace de liberté, nerveux et sudoripare, d'où émergent l'invention et la recherche nécessaires à allumer l'enseignement. On dira, et c'est exact, que je m'inspire ici des métaphores cryptiques de John Hejduk, architecte «nouillorquais» (dans la graphie de Queneau), né, élevé, actif à New York. Dès lors autant citer le texte complet de la «formule de Hejduk», prononcée durant l'hiver 1963-1964. Imaginez-le, la tête baissée entre les mains, comme pour authentifier et dissimuler ce murmure : «Ce qui m'intéresse, dans l'architecture, c'est l'espace entre la peau et le masque.»

A l'antipode du discours cryptique, les quatre points cardinaux de l'architecture : l'art et la technique, l'économique et le social nous engagent dans un parcours pédagogique de transparence. Le mot s'unit alors à la perception de la chose, l'enseignement fonde un rapport de transmission rationnelle, permettant de questionner la cause et l'effet, entre déterminisme et théorie(s) du chaos, sentiment et raison. Ne vivons-nous pas dans une école polytechnique où les architectes, de par le rôle souvent conventionnel qui leur est attribué, sont obligés d'adopter une attitude élémentaire de sérieux qui contraste avec l'humour et les «folies» de la physique, des mathématiques, de la microtechnique, de l'informatique ?

Il est vrai que l'aphorisme de la peau et du masque se prête à ouvrir plusieurs discussions, ainsi sur les relations duelles de l'ossature et de l'enveloppe, de l'image et du matériau, face au débat contemporain sur la «culture du revêtement»; ou sur l'interaction tendue entre la forme, le «Kunstwollen», et leur matérialisation technique par le chantier; ou sur le rôle des archives comme dévoilement d'une situation plus complexe, quand la visite enfin possible des «coulisses de l'histoire» permet d'approcher les motivations premières de l'œuvre et le rôle des acteurs. Tous ces problèmes retentissent dans le premier numéro de *matières*, même si ce cahier annuel ne cherche pas à donner l'impression illusoire d'une unité thématique. Sa structure, au contraire, propose des rubriques qui distinguent entre essais, monographies et chroniques.

Fondé en 1988 par l'architecte Jean-Marc Lamunière et le physicien Bernard Vittoz, l'ITHA, Institut de théorie et d'histoire de l'architecture, procède de l'une des recettes énoncées par l'industriel Nicolas Hajek, consulté en vue de proposer des économies budgétaires au sein de l'EPFL: mettre en concurrence les positions acquises (en l'occurrence deux chaires vouées l'une à la théorie, l'autre à l'histoire de l'architecture) pour les installer en une relation d'émulation nouvelle (en l'occurrence un nouvel institut) par simple addition de deux budgets. Cette formule, typique de la fin des années quatre-vingt, est bien lointaine des instituts de recherches créés de 1965 à 1975, tels le *gta* à Zurich ou l'IREC à Lausanne, dont les moyens de base tiennent compte de l'activité de recherche et de publication. Dans le cadre du nouvel ITHA, la recherche et sa publication procèdent de postes et de crédits «spéciaux», demandes formulées au coup par coup auprès de la direction, du FNSRS, ou de sponsors privés. Ainsi s'est mise en place une structure plus «soft» que «hard» qui explique la dispersion des premiers résultats.

Deux fonds d'archives déjà recueillis en 1988 ont joué un rôle politique important au moment de la création de l'ITHA, la «Donation Sartoris» (actualisée en 1981) et la récupération des dessins de la «Menuiserie Modèle Albert Held» de Montreux (opérée en 1985). Il s'agissait de prouver qu'il était possible de combiner la recherche sur les avant-gardes internationales et sur la pratique locale, de faire la part de l'individualité confrontée au phénomène industriel des entreprises de construction. Cette démonstration allait permettre de soutenir la création des «Archives de la Construction Moderne» (ACM).

En 1988, le programme de l'ITHA était énoncé à la manière d'une charte dont voici quelques extraits:

Parmi les thèmes abordés en un parcours théorique éclairé par l'histoire et les archives architecturales se dégagent:

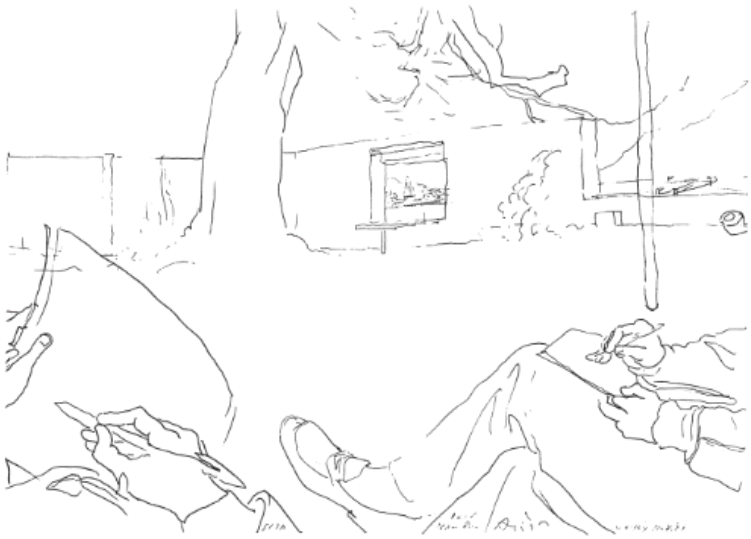
– le «rationalisme» architectural et la critique du «mouvement moderne»,
– l'étude des pratiques locales dans leur cadre urbain,
– la typologie du logement,
– la rénovation des ouvrages des XIX^e^ et XX^e^ siècles,
– l'histoire des techniques de construction.

Les nécessités premières de l'enseignement de l'histoire et de la théorie dès le cours de base appellent le développement des Archives de la Construction Moderne, définies ainsi:

Les ACM forment un vaste réservoir documentaire destiné à mettre en valeur la pratique locale de l'architecture, du génie civil et des entreprises de construction. Le catalogue et la gestion des fonds éclairent les situations locales dans un cadre de référence international, et ceci par des études monographiques et des études de cas.

Edité par les Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), le premier numéro du cahier annuel de l'ITHA éclôt sous le titre *matières*, table mise de l'ITHA et des ACM, souci de la mise en œuvre, face à la matérialité de l'architecture et de l'histoire.

Il reste à remercier les personnes qui ont rendu possible cette parution, Madame Arlette Rattaz, notre première lectrice, les professeurs Patrick Mestelan et Pierre von Meiss, ainsi que Monsieur Olivier Babel des PPUR.



Alvaro Siza, autoportrait de l'architecte (à gauche) en compagnie d'un collègue dans le jardin de la Petite Maison de Le Corbusier, novembre 1981.

Motion, émotions

Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol

Jacques Gubler

Ce texte marche dans les textes pour rappeler un phénomène bien connu : l'incidence de la locomotion pédestre sur la perception de l'architecture. Je m'interroge sur quelque garantie méthodologique. Ferais-je appel, pour justifier la résonance phénoménologique de ma tentative, à Gaston Berger et à son commentaire sur Husserl ? Grâce à Lalande, cette discussion figure dans le *Vocabulaire de la philosophie* et son édition en livre de poche.[1] Gaston Berger établit une distinction entre la phénoménologie, doctrine transcendantale, et la phénoménologie, méthode pragmatique. De cette dernière, il affirme qu'elle est *«un effort pour appréhender, à travers des événements et des faits empiriques, des "essences", c'est-à-dire des significations idéales. Celles-ci sont saisies directement par intuition (*Wesenschau *pour Husserl) à l'occasion d'exemples singuliers étudiés en détail et d'une manière très concrète.»*[2] Gaston Berger s'étonne qu'il soit possible de faire appel à cette méthode, tout en ignorant son revers métaphysique, de quitter l'*ego* pour rejoindre la multitude des faits et chercher à les faire parler en un système dévoyé.

Le même étonnement m'accompagne. Je chercherai à isoler deux systèmes complémentaires : la machine sensorielle et l'architecture.

La marche à pied

Pour Kant, la marche à pied, la diététique, le sommeil peuplé de rêves, la respiration par le nez, l'abstention de lecture au moment du repas favorisent l'organisation animale du corps. Ces règles d'hygiène développent la force musculaire et les facultés intellectuelles. Kant mourra octogénaire. Deux mondes coexistent à distance, d'un côté celui de l'exercice physique, *die Motion,* de l'autre celui de la *raison pratique.* Mais que trouve Kant "im Promenieren"?:

«Les hommes qui étudient, lorsqu'ils se promènent en solitaires, ont de la peine à s'abstenir de penser et de se parler à eux-mêmes. Cependant, je puis témoigner pour moi, et d'autres me l'ont confirmé, que la tension de l'esprit se ramollit rapidement quand l'on marche. En revanche, si l'on s'abandonne au libre jeu de l'imagination, l'exercice vous restaure. Si l'on se déplace en dialoguant avec un autre, on se voit bientôt contraint de s'asseoir afin d'enchaîner le jeu de ses pensées. La promenade en plein air a précisément pour but, dans la variété et la rencontre des objets, de purger son attention de tout détail.»[3]

Existe-t-il contraste plus saisissant entre la promenade de Kant et celle de Rousseau ? Exposé dans *Emile ou de l'éducation*, le programme pédagogique de Rousseau s'énonce ainsi : *«Transformons nos sensations en idées.»*[4]. Les vertus animales et sauvages de la machine humaine signifient le premier apprentissage du monde : *«nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux.»*[5]

Cette citation ouvre de multiples itinéraires. Selon nos lectures, nous y découvrons l'anticipation de manifestes ultérieurs, de Rimbaud à Piaget, d'Engels à Muybridge, de Bachelard à Tucholsky, de Le Corbusier à Picasso. C'est à ce dernier que l'on prête l'aphorisme : *«Je réfléchis avec les pieds.»* Pour Rousseau, le parcours pédestre génère la conscience géographique de la connaissance. L'enfant est d'abord jardinier et arpenteur :

«Ce n'est qu'à force de marcher, de palper, de nombrer, de mesurer les dimensions, qu'on apprend à les estimer. [...] On a des mesures naturelles qui sont à peu près les mêmes en tous lieux : les pas d'un homme, l'étendue de ses bras, sa stature. Quand l'enfant estime la hauteur d'un étage, son gouverneur peut lui servir de toise : s'il estime la hauteur d'un clocher, qu'il le toise avec les maisons; s'il veut savoir les lieues de chemin, qu'il compte les heures de marche.»[6]

Rousseau oppose la vérité de la «promenade champêtre» à l'artifice malfaisant de la ville : *«Les promenades publiques des villes sont pernicieuses aux enfants de l'un et de l'autre sexe.»*[7] Et de condamner l'existence même des jardins urbains, le Luxembourg, les Tuileries. Ce n'est pas cette intolérance "suisse romande" à l'encontre de la grande ville qui nous intéresse, mais le fait que Jean-Jacques se place dans la peau de l'enfant qui découvre le monde et parle pour lui :

«Il casse les fenêtres de sa chambre; laissez le vent souffler sur lui nuit et jour sans vous soucier des rhumes; car il vaut mieux qu'il soit enrhumé que fou.»[8]

Cette éducation à la spartiate contient le postulat de la valeur cognitive des sens et nous ramène ainsi vers la phénoménologie de la découverte architecturale.

Le véhicule du corps

Pour procéder sans se perdre, il faut séparer le thème du *Voyage* et la question de la marche à pied, même si les deux opérations entretiennent des relations évidentes. Pourquoi laisser de côté le *Voyage*, tantôt genre littéraire, tantôt pratique sociale aristocratique du *Grand Tour*, ou encore, pour les architectes, expédition et autopsie archéologiques ? Parce que je cherche à me souvenir de témoignages qui insistent sur la perception physique, musculaire, sensorielle, psychomotrice, qui émane du *véhicule* pédestre. Comme le dit Sterne, *«l'homme constitue [...] le plus curieux des véhicules.»*[9] Certes, il est impossible de ne pas puiser dans la littérature de *Voyage*, car seules les plumes exercées perfusent la mémoire. Sterne démonte le phénomène :

«Rien de plus charmant pour le voyageur – rien, par contre, de plus terrible pour l'auteur d'un récit de voyages – qu'une plaine vaste et riche, surtout si, peu coupée de fleuves et de ponts, elle ne présente guère à l'œil qu'une monotone abondance, car lorsque nos auteurs ont proclamé de ce séjour délicieux ou exquis, selon les cas, que la terre y est généreuse, que la nature y répand tous ses dons, etc., ils n'en demeurent pas moins avec sur les bras une plaine dont ils ne savent que faire, qui ne leur sera jamais d'aucune utilité et qui les conduira au mieux à une ville, peut-être sans intérêt d'ailleurs, sinon comme point de départ pour une autre plaine, etc.»[10]

D'autre part, j'éviterai de m'aventurer dans les nombreuses autopsies architecturales de la Dalmatie, de la Turquie, de la Grèce, de la Syrie, de l'Egypte et du Maghreb, quand *«le passé devient un pays étranger»*[11] et que des centaines d'architectes mesurent et publient les constructions du bassin méditerranéen. Que reste-t-il alors ? Surtout le témoignage des poètes et des romanciers qui posent la question de la présence réceptive du corps secoué par la géographie, ainsi Gœthe dans son *Voyage d'Italie*, lorsqu'il visite la Villa des Nains à Bagheria, en Sicile. Le goût et l'esthétique baroques sont fustigés au nom de la nouvelle harmonie classique et aristocratique. Mais la dispute esthétique enjambe la question du goût. Certes, Atlas porte un tonneau de vin à la place du globe céleste. Sommes-nous en plein *kitsch,* pour utiliser la formule aristocratique des années bismarckiennes ? Mais Gœthe interroge la «vérité» sensorielle et phénoménologique de *l'homme debout*. Voici son commentaire devant la baroque Villa des Nains :

«Le contresens de cette pensée [architecturale] sans goût se manifeste au plus haut point dans les corniches des pavillons qui penchent d'un côté ou de l'autre, en sorte que la sensation de l'équilibre horizontal et de la perpendiculaire qui fait de nous des êtres humains et qui fonde le sens de l'eurythmie, se déchire et nous fait mal.»[12]

La «vérité» perceptive transmise par le corps aux prises avec les terrains montueux de l'arrière-pays sicilien transforme le sensible en morceau de raison. La même prémisse de «vérité» sensorielle pourrait aboutir à un jugement aristocratique inverse qui valoriserait la surprise et le plaisir, la dégustation de l'«incorrection». Telle est du moins la proposition de Gilpin dans son *Essay* intitulé *Du voyage pittoresque*, lorsqu'il postule que la finalité du trajet se place dans l'*amusement*, la chasse à la sensation et à l'inédit : *«Dans ces circonstances, l'esprit se tient dans un agréable et constant* suspense.»[13] La tension signifie un état premier de réceptivité, voire, si faire se peut, un état de non-pensée qui culmine dans le spasme du *sublime*.

La promenade architecturale

On se souvient que la *promenade architecturale* constitue l'un des *thèmes* essentiels de l'œuvre corbuséenne et de son exégèse. L'architecte donne ce récit à propos de la villa Savoye :

«Mais on continue la promenade. Depuis le jardin à l'étage, on monte par la rampe sur le toit de la maison où est le solarium. L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied : c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture.»[14]

Cette référence poétique et biographique à «l'architecture arabe», sitôt après les premiers voyages en Algérie, pourrait nous arrêter[15]. Mais nous brûlerons l'étape pour arriver à cette question : en quoi la *promenade architecturale* corbuséenne peut-elle se distinguer de la dynamique organique wrightienne ?

Les *Wanderjahre* de Wright et Sullivan

La marche à pied est présente dans le grand livre de Frank Lloyd Wright, *Une Autobiographie*, dès le *Prélude* du Livre I, titré «La Famille», et voué aux souvenirs de l'enfance :

«– Allons, mon garçon, dit oncle John au fils de neuf ans de sa sœur Anna. Viens, et je vais te montrer comment il faut marcher ! Prenant le petit garçon par la main, il rabattit son grand chapeau sur sa crinière de cheveux gris et se mit en route, tout droit, montant les champs en pente, vers un point sur lequel il avait fixé ses yeux bleus et vifs.

Ni à droite ni à gauche; attentif à son but, il marcha tout droit, avec calme.

Mais le gamin ne tarda pas à s'intéresser au jeu des herbes nues sur le fond de neige, avec, par-dessous, des ombres nettes entrelacées en arabesques bleues. Laissant sa mitaine dans l'étreinte vigoureuse, il se libéra.»[16]

Cette confession initiale décalque la situation didactique de l'*Emile*, mais dans l'inversion anti-académique des rôles, puisque c'est le garçon qui se détourne de la poigne de l'oncle pour découvrir le monde et la botanique élémentaire. L'oncle marche tout droit, dans la droiture morale. Le neveu batifole, innove, herborisant dans la neige. Le résultat se trace sur la prairie :

«Il y avait la ligne longue, droite, volontaire, implacable, qu'avaient faite de propos délibéré les pieds même d'oncle John. [...] Et il y avait la ligne sinueuse, chercheuse, intéressée, faisant ses broderies autour de la droite, comme une vigne libre et grimpante, courant de-ci et de-là, en la traversant.»[17]

Imprégné des "classiques" et nourri de poésie romantique[18], Wright cède à la coquetterie de dévoiler ses sources littéraires, tout en censurant son modèle principal, l'autobiographie de Louis Sullivan, dont il dit : *«Je n'ai pas lu ses écrits»*[19]. Ni Sullivan, ni Rousseau ne sont avouables. En revanche, il énumère 33 auteurs (chiffre sacré), *«parfois remémorés»* dont Bouddha, Jésus, Tolstoï, Nietzsche, Voltaire, Cervantes[20].

Or le thème littéraire de l'apprentissage du monde et de l'architecture en symbiose avec le parcours physique des saisons avait été tracé par Sullivan. Que se passe-t-il quand l'enfant Louis découvre les travaux et les sports de l'hiver en compagnie de son oncle ?

«Alors vinrent de splendides tempêtes de neige qui décorèrent les arbres et formèrent de grandes congères à travers lesquelles [Louis] passait avec peine tout en exultant; parfois il chancelait et tombait, le visage dans la neige. Comme il roulait et roulait !, criant de joie dans la neige d'un monde blanc, un monde magnifique même quand le ciel gris s'abaissait. Et bien ! N'avait-il pas de chaudes mitaines de laine tricotées par grand-mère, un bonnet et des bas [...] de la même main fidèle ?»[21]

Les autobiographies de Sullivan et de Wright approchent le genre du roman de formation. La théorie architecturale se place à l'aboutissement du parcours pédagogique. Les *Wanderjahre* équivalent aux jeux de l'enfance. L'initiation au métier procède ensuite dans le choix du maître et sa fréquentation. Leurs deux livres sont des traités de didactique et d'architecture. L'idéal et l'utopie, l'*Idée Démocratique* pour Sullivan, l'*architecture organique* pour Wright, sont présentées comme l'aboutissement de la vie aventureuse. Le thème initial de la marche à pied est subordonné à la découverte de l'agriculture ou de la terre "intacte", tantôt forêt, tantôt désert. Finalement, Wright aime monter à cheval pour observer et dominer le paysage de la Prairie.

La mémoire collectionneuse de Le Corbusier

Il en va différemment de Le Corbusier pour qui la marche à pied commande la mémorisation des lieux construits. Gresleri a exposé cette technique d'apprentissage où concourent l'usage du carnet de croquis, de la planche aquarellée, de la prise et du cadrage photographiques, sans oublier les lectures qui précèdent ou suivront ce travail d'*autopsie*[22]. La publication des *Carnets du Voyage d'Orient* de 1911[23], montre combien le socle, la pente, l'escalier, le pavement, le dallage, la plantation des arbres, les espèces florales font partie de l'observation rapide et attentive de Jeanneret.

«On nous prend partout pour des types qui font le tour du monde à pied»,[24] rapporte Jeanneret amusé. Sa culture picturale se prête à transcrire des scènes de genre, ainsi à Istanbul : *«Le long des vieilles murailles se sont accrochées les baraques des tsiganes. Femmes splendides enfin, toutes les beautés entrevues, poses à la Giotto et couleurs de Matisse, et le style de Puvis.»*[25] Ces notations sont utiles au compte-rendu journalistique du *Voyage*.

Mais quand il autopsie l'architecture, Jeanneret quitte le terrain du pittoresque. Les *Carnets* transcrivent l'écriture brute et réfléchie de relevés et de perspectives rapides. A la saisie "classique" d'un profil mesuré en centimètres répond le tracé d'un pavement ou d'un emmarchement. Les détails sont cadrés en fonction d'une perception physique qui rassemble le sol, le mobilier, les murs intérieurs et la volumétrie extérieure. D'où l'importance du dallage, du socle et de la marche d'escalier en tant que prise de possession du plan. Contrairement au genre littéraire du journal intime, ces *Carnets* ne sont pas destinés à la publication. En sorte que l'attention réservée par Jeanneret à la thématique de l' "architecture du sol" ne se traduit qu'en des croquis. Le récit verbal qui illustrerait la pensée du pied relié à la main du crayon est sous-entendu. Quelques annotations, données à l'appui du croquis en guise de légende et de mémoire chromatique, introduisent cette phénoménologie podométrique. Ainsi la perspective d'un jardin découvert près de la mosquée de Bursa en Turquie est-elle soulignée de ce commentaire : *«1 escalier av. 2 fontaines ds 1 jardin.»*[26] Un autre croquis précise le plan et la perspective de la fontaine dont le socle mesure 20 cm et le bassin, intégré dans l'escalier, 70 cm de hauteur.[27] Toujours à Bursa, les bains turcs d'Eski Kaplica se transforment en un plan de combinaisons circulaires et polygonales où figurent le mécanisme du torrent adducteur, de la piscine, des lits de repos. La légende note que *«tout le dallage est de marbre. Les murs en faïences vieilles sur 2 m de hauteur. La lumière vient parfois des coupoles qui sont perforées.»*[28] Et l'on pourrait citer de multiples dessins qui laissent entendre comment la construction du sol retentit sur la volumétrie, par exemple cette église près de Philotheou, où la rythmique du plan précède l'explication de la coupe : *«le dallage du narthex, dalles carrées blanches, 74 (cm.),* Très bon, *[...] le pavement marbre blanc et noir (noir gris assez clair).»*[29]

Un mois plus tard à Athènes, fort de ses lectures[30], Jeanneret se prépare à affronter le choc du Parthénon. Un poème de Renan le plonge préalablement dans l'envoûtement matriarcal du temple athénien. L'*Histoire* de Choisy le conforte dans la nécessité de percevoir à son tour l'harmonie savante d'un jeu composé. Cependant, les *Carnets* font état d'une découverte moins attendue : l'ascension pédestre vers l'Acropole et la construction des escaliers, socles et contreforts qui précèdent l'enceinte. Certes, cette expérience paraît élémentaire à quiconque gravit la colline. Mais c'est sa mise en valeur qui prédomine ici, à l'égal de l'autopsie des monuments. Si le repérage du parcours d'accès en réponse à la géographie du site capte son attention, c'est que Jeanneret veille tous les jours à l'usage de la pente dans la ville. Il lui arrive de repérer à Prague[31] et à Istanbul[32] des situations urbaines qui sembleraient transposables à La Chaux-de-Fonds, comme si ses chaussures étaient un instrument de la mémoire : *l'œil du marcheur*[33]. Peu importe qu'il se soit assis parfois pour observer et transcrire le phénomène, faisant une table de ses genoux. Ses croquis forment une séquence. Le thème du parcours pédestre de l'architecture passe par une phénoménologie empirique qui tend à la *«recherche opérationnelle»*. Le regard de Jeanneret porte sur la scénographie archaïque de l'architecture[34]. Parler de scénographie nous entraîne à mille lieues de toute mise en scène wagnérienne ou postmoderne et nous rapproche au contraire de la phénoménologie «eurythmique» approchée par Jacques-Dalcroze. Ce dernier propose à Appia en 1906, de *«jouer de ce clavier merveilleux qui est le système musculaire et nerveux pour rendre plastiquement une pensée mesurée en l'espace comme dans le temps.»*[35]

L'architecture du sol

La question de l'"architecture du sol" cadre trois types de situations :
– le sol dans son rapport au sous-sol;
– le sol et sa mise en œuvre[36];
– le sol en tant que point de départ du projet.

Dans le premier cas, la théorie de la tectonique des plaques et de la dérive des continents rejoint la question politique de la prédiction possible ou impossible des tremblements de terre. Pour le génie civil, la précaution sismique procède d'un empirisme dicté par les observations et réglementations locales. A l'échelle de la planète, de ses failles terrestres et sous-marines, la question interroge la sismologie et la paléosismologie. Mais dans la ville moderne, la question du sous-sol désigne d'abord l'infrastructure industrielle et ses réseaux (la trilogie eau, gaz, électricité en relation à la voirie), soit un rapport dynamique d'enfouissement et d'émergence avec le bâti. Le boulevard haussmannien ou le projet hydraulique genevois de Turrettini comprennent autant l'adduction que l'évacuation des eaux selon un système gravitationnel exprimable en coupe. La présence historique de cette infrastructure signifie un acquis technique dont la logique et l'entretien (voire l'absence d'entretien) peuvent entrer en conflit avec le développement d'opérations qui spéculent sur le creusement des parkings.

Même si, depuis Viollet-le-Duc, la théorie architecturale insiste sur l'investigation nécessaire du sous-sol et sur la logique constructive qui devrait unir les fondations et la charpente, il n'est pas rare que l'attaque mécanique du terrain découvre des surprises géologiques et impose des contraintes techniques dont l'addition grève les budgets sous la rubrique des "imprévus".

Dans un deuxième cas, l'"architecture du sol" se réfère de façon plus immédiate à la construction du "ce sur quoi l'on marche" dans la ville. Derechef, les questions se multiplient puisqu'elles regardent aussi bien le traitement de l'espace public, la rencontre plus ou moins conflictuelle du territoire public et des parcelles privées et l'expression en surface des systèmes souterrains. La "ville sous la ville" désigne certes la longue durée historique de la ville reconstruite sur la ville, mais aussi toute l'archéologie des réseaux industriels modernes, ce cadastre souterrain dont les égouts proposent le thème littéraire et cinématographique le plus émouvant. Cette perception "entre deux eaux" du sol de la ville se combine à la métaphore animale. L'acuité sensorielle, l'agilité sportive, la faculté divinatoire du rat sont proverbiales. Mais les deux animaux les plus informés de l'architecture du sol seraient le chien et le lombric. Glissons sur l'expérience canine de l'espace public. Regardons le ver de terre. La vision perspective en contre-haut prêtée à ce dernier signifie un prosaïsme sage ou philistin selon les points de vue : dans les deux cas, l'antithèse du "vol d'oiseau", perception précise et synthétique. Repérer l'identité d'une ville en ne regardant que ses pieds réserve des surprises. Le sol lausannois se caractérise par la juxtaposition orthogonale de belles plages d'asphalte, du noir au gris souris, dont le patchwork élaboré passe sans transition au pavage "à l'ancienne". Rejoindre le sol pavé – pavé semble-t-il de façon irréversible en raison des réfections de l'infrastructure – revient à entrer sur la scène de la ville dans la ville. A Genève, les trottoirs sont soignés par le truchement d'un apprêt technique artisanal selon une habitude centenaire : une couche superficielle de ciment taloché puis réticulé au moment de la prise.

Or la mise en œuvre du sol devient la question théorique première développée par Aldo van Eyck.[37] Le point de départ se situe dans l'apprentissage de la perception sensorielle chez l'enfant. Ce thème autobiographique retentira sur l'engagement social de l'architecte. Le mot d'ordre avant-gardiste de la "sauvagerie" et de la révolte au moment de sa participation au groupe COBRA, ses voyages dans les oasis algériennes et soudanaises, sa découverte des

répertoires "primitifs" et symboliques de la maçonnerie africaine, tout ceci alimentera la recherche de signes élémentaires construits dans le sol. Le jeu serait d'abord terrien avant de s'élever vers la découverte de l'obstacle et du passage, du vide sous l'échelle, du plein de la marche et de l'escalier. Van Eyck est sensible à l'hypothèse poétique de Giedion sur l'«espace temps» qui postule que la physique de la relativité, contemporaine du cubisme, appelle une architecture de configuration dynamique. La «Forme» ne serait plus unitaire. Le parcours spatial articulerait les moments sensoriels en une chaîne de réactions. Pour Van Eyck, la muséographie du groupe COBRA, dissémination au sol d'œuvres montrées horizontalement, et les places de jeux d'Amsterdam participent d'un même effort de mise en scène «par le bas». Bac à sable, muret, banc, arbre, jeux tubulaires de suspension, dallage offrent autant de figures spatiales au modelage de l'espace urbain. Cette approche par le sol signifie la négation de la grille modulaire projetée sur le terrain. Les places où jouent les enfants sont le moteur de l'architecture et le mobile de la ville.[38]

Dans un troisième cas finalement, et bien en dehors de l'œuvre pédagogique de van Eyck, on voit que le point de départ du projet se situe dans l'auscultation du sol. Il faut observer les architectes pour qui l'interprétation du lieu passe par une espèce d'intuition pédestre. Je pense d'abord à l'automobiliste et piéton Luigi Snozzi dont plusieurs aphorismes insistent sur la découverte physique de la ville, ainsi : *«L'architecture se mesure à l'œil et au pas, laisse le mètre au géomètre.»*[39] Quand Snozzi déclare : *«Un vrai pré arrive jusqu'au centre de la terre»*[40], ce n'est pas en raison du magnétisme terrestre, mais pour dire que tout commence par les fondations et la rencontre du terrain. Le projet n'est pas invention mais transformation, il s'appuie sur une morphologie déjà tracée par l'agriculture, la voirie, l'industrie. Si le mot d'ordre gregottien de lisibilité géographique du territoire s'applique à l'échelle du "grand projet", il semble que Snozzi opère à partir d'une lecture intime du sol. Il est probable que la pelle mécanique va bouleverser le terrain au moment du chantier. Mais le projet s'est déjà accroché à quelque relique : muret, trottoir, marche d'escalier. *«Il m'est arrivé de transporter ma table à dessin sur le terrain d'une maison à bâtir, forte pente coupée de terrasses : je me trouvais dans une vigne arrachée depuis longtemps.»*[41] Que le projet traduise la "lecture orographique" du lieu, c'est la démonstration donnée par Peter Disch en sa pondéreuse monographie.[42] Comme le remarque Alvaro Siza, la démarche de Snozzi passe par échelles successives de la maison à la ville.[43]

Citer Siza à propos de Snozzi revient à faire état d'affinités électives. Tous deux sont des architectes arpenteurs. Tous deux raisonnent avec les pieds et le bout du crayon. Même si leur architecture diverge par la plastique des volumes, la technique et la gamme des matériaux, leurs projets sur la pente expriment la rencontre sculpturale avec la géologie. La forte présence finale de l'excavation va de pair avec la construction de degrés, le contraste entre des volumes rampants et émergeants. De son côté, Siza pratique le croquis en respiration continue. Ses élèves s'étonnent : *«il dessine tout le temps»*. Véloce, virtuose, cette activité n'a rien de fébrile, elle recueille l'écriture du lieu en une suite de notes mémorisables. Même accompagné, Siza est capable de dessiner en marchant. S'il s'assoit, ses mains, la pointe bic et le papier figurent au premier plan. Arrivé dans une chambre à Berlin, il pose son sac sans le défaire, se déchausse, s'étend sur le lit, dessine ses mains et ses pieds devant la fenêtre. L'œil passe par la main qui passa par le pied pour aller à la ville. Cette prise de possession initiale exprime la conviction que l'architecture se construit sur le déjà construit. Par intuition, les premiers linéaments du projet se tracent au moment de la découverte du terrain. Siza voudra que la longue élaboration du projet n'efface pas entièrement son intuition première, spontanée et charnelle. Difficilement imitables, les architectes arpenteurs n'enseignent-ils pas la théorie de la chair en prise sur la raison pédestre ?

Notes

1 Plutôt que de livre de poche, il faudrait parler de sacoche. Cf. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1926),* PUF, collection Quadrige, Paris, 1992.

2 Note de Gaston Berger in André Lalande, *op.cit.,* article «Phénoménologie», p. 769.

3 Immanuel Kant, *Der Streit der philosophischen Fakultät mit der medizinischen*, Werke in 8 Büchern, ausgewählt von Hugo Renner, Bd II, Weichert, Berlin, 1904, pp. 84-85. Traduction de l'auteur.

4 Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762), Flammarion, Paris, 1966, p. 215.

5 Ibidem, p. 157.

6 Ibidem, p. 182. Soit dit en passant, ce chapitre de l'*Emile* fonde le programme des "romans pédagogiques" de Viollet-le-Duc, en particulier son *Histoire d'un dessinateur.*

7 Rousseau, *op. cit*., p. 179.

8 Ibidem, p. 122.

9 Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1760), traduction de Charles Mauron, Flammarion, Paris, 1982, p. 260.

10 Ibidem, p. 481.

11 David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country,* CUP, Cambridge, 1985.

12 Johann Wolfgang von Gœthe, *Werke*, Bd VI, *Reisen*, Winkler, Munich, 1976, p. 274. Traduction de l'auteur.

13 William Gilpin, *On Picturesque Travel*, extrait de *Three Essays* (1792), cité d'après Alastair Clayre, *Nature and Industrialisation*, OUP, Oxford, 1977, p. 27.

14 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934 publiée par Willy Bœsiger* (1934). Rééd, Artemis, Zurich, 1964, p. 24.

15 Cf. Alex Gerber, "Le Corbusier et le mirage de l'Orient, l'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale", in Pierre Robert Baduel et al., *Figures de l'orientalisme en architecture*, Revue du Monde Musulman et de la Méditerrannée, n° 73-74, Edisud, Aix-en-Provence, 1994, pp. 363-378.

16 Frank Lloyd Wright, *Mon autobiographie* (1932, 1943), Traduction de Jules Castier, Plon, Paris, 1955, p. 7.

17 Ibidem, p. 8.

18 Norris Kelly Smith, *Frank Lloyd Wright*, Prentice-Hall, Englewood Cliff, 1966, pp. 35-53.

19 Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (1932), 2e édition, Duell, Sloan Pierce, New York, 1943, p. 561. Wright avait admis pourtant que Sullivan lui avait bien lu parfois quelques pages de son autobiographie. Cf. ibidem p. 266.

20 Ibidem.

21 Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea (1924),* Dover, New York, 1957, p. 35. Traduction de l'auteur.

22 Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore,* Marsilio, Venise, 1984.

23 Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *Voyage d'Orient. Carnets,* sous la direction de Giuliano Gresleri, Electa, Milan, FLC, Paris, 1987. Cette édition fac similé comprend 5 vol. de *Carnets* et 1 vol. de *Transcriptions.*

24 Ibidem, *Transcriptions*, p. 79. Jeanneret voyage en compagnie de son copain August Klipstein.

25 Ibidem, p. 87.

26 «Un escalier avec deux fontaines dans un jardin», *Carnet n° 3*, p. 9.

27 Ibidem, p. 13

28 Ibidem, p. 33.

29 Ibidem, p. 66.

30 Gresleri, *Viaggio*, *op. cit.,* pp. 60-62.

31 Ibidem, p. 137. Cette photographie de 1911 cadre les pavés d'un carrefour en pente dans une topographie toute chaux-de-fonnière qui annoncerait même le traitement du jardin de la villa Schwob, à l'angle des rues du Doubs et de la Fusion.

32 Ibidem, p. 245. Pente et perspective comparable à la rue du Premier-Mars.

33 Jean-Pierre Giordani, «Visioni geografiche», *Casabella*, vol. LI (1987), n° 531-532, pp. 19-20.

34 Le devoir d'archaïsme dans l'architecture moderne, suite aux recher-ches de Joseph Rykwert, a été commenté à propos de Le Corbusier par Marco de Michelis, «L'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau», in Jörg Zutter et al., *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale,* Lausanne, Payot, 1992, pp. 21-47; voir également Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde, zur Archäologie der Moderne,* Vieweg, Braunschweig / Wiesbaden, 1996, pp. 33-61

35 Emile Jaques-Dalcroze, lettre à Adolphe Appia du 21 mai 1906, citée d'après de Michelis, op. cit., p. 30.

36 Il va de soi que la notion de sol est centrale à l'agriculture, à la physique et à la chimie des sols. Ce texte toutefois se situe en dehors du génie rural, de ses disciplines et compétences.

37 Francis Strauven, *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994. Cet ouvrage explicite la théorie implicite à l'œuvre dans un cadre de références élargi au débat international sur la modernité et sa critique.

38 «The time has come to orchestrate all the motions that make a city a city. [...] A city has a very compound rhythm based on many kinds or movement, human, mechanical, natural. [...] To cater for the pedestrians means to cater for the child.» A. van Eyck, *Team 10 Primer* (1965), cité d'après Strauven, *op. cit.,* p. 401.

39 Ulrike Jehle et al., *Luigi Snozzi, 1957-1984,* Electa, Milan, 1984, p. 60.

40 Ibidem, p. 78.

41 «Conversation avec Luigi Snozzi», texte recueilli par l'auteur à Barcelone en mai 1985, *Architecture Suisse*, n° 69, septembre 1985.

42 Peter Disch, *Luigi Snozzi, Costruzioni e progetti, 1958-1993,* textes de Pierre-Alain Croset, Roger Diener, Alvaro Siza, Lugano, ADV, 1994, p. 14.

43 Alvaro Siza, «Impressioni di un viaggio in Ticino, visitando le case di Luigi Snozzi», in Disch, *op. cit.*, p. 20.

Les dessous de Madonna

ou le fait de présenter des matériaux qui ne sont pas destinés à cela

Martin Steinmann

Nous sommes tout d'abord troublés par le nom de la femme dont les dessous seront, entre autres, l'objet de la réflexion qui suit. S'agit-il d'un blasphème ? *la* Madone ? ou Madonna, une femme portant ce nom assez peu répandu ? D'où notre perplexité, même si ce nom existe : Madonna Ciccone, née le 16 août 1959 près de Détroit, Madonna donc. Vous ne doutiez nullement qu'il s'agisse d'*elle,* car *elle* s'affiche parfois habillée de ses seuls dessous; sa lingerie a un effet provocateur du fait de la rupture existant entre son apparence et son nom car ce dernier évoque dans notre esprit une toute autre apparition.[1] Or, elle a réellement été baptisée du nom de Madonna, comme sa mère. Comme vous le verrez, j'ai pris la peine de me documenter à son sujet, alors qu'elle n'a longtemps représenté pour moi qu'un nom et un visage, changeant.

Madonna est une femme qui contrôle parfaitement ce qu'elle fait. Au niveau qui nous intéresse ici, je la décrirais de la manière suivante : elle associe des signes qui renvoient à des significations contradictoires et qui, ainsi associés, mettent en crise les codes qui transmettent la signification; pour être plus précis, ils déconcertent ceux qui comme *nous* se repèrent dans le "monde des choses" à l'aide de codes. «*Les gens s'imaginent qu'une femme belle et provocante n'a vraisemblablement rien d'autre à offrir. Les gens ont toujours eu cette image de la femme*», constate Madonna dans une interview, ajoutant qu'*elle* ne correspond pas à cette image : «*Je contrôle tout ce que je fais – et je pense que cela dérange les gens lorsqu'ils s'en aperçoivent. Je ne dis pas : ne prêtez pas attention aux vêtements, aux dessous que je porte. Je porte des vêtements de ce genre pour en finir avec l'opinion que l'on ne peut pas être belle et forte à la fois.*»[2]

Le code des vêtements assimile les dessous, lorsqu'ils sont portés seuls, à des situations bien particulières, voire contradictoires. Nous savons que les mots ne prennent une signification plus précise que dans le contexte d'une phrase ou en relation avec la situation dans laquelle la phrase est prononcée. Ce qui revient à dire que les dessous de Madonna ne trouvent leur signification que dans le cadre dans lequel elle les porte, par la manière dont elle le fait. Si, dans sa chambre, il s'agit d'un signe d'intimité – dans un film, il s'agirait d'un moyen de désigner l'intimité d'une situation –, sur scène, un autre signe est délivré. Mais

posons-nous la question : quel signe ? Il ne s'agit finalement pas de présenter une collection de mode. Dans le champ que définit cette question se situe Madonna. C'est un champ de significations ambiguës, plus précisément de significations destinées à créer l'ambiguïté, de telle sorte qu'aucune d'elles ne réussit à s'imposer comme la bonne. Dans ce cadre, il est important que les significations soient contradictoires. C'est ainsi qu'elles empêchent l'attribution rassurante à une signification définitive. (S'il existe une signification définitive dans l'apparition de Madonna, elle repose dans la corrosion des signes.)

Or, les significations ne sont pas stables. Si les choses acquièrent une signification particulière du fait qu'elles sont "différentes" de ce que nous connaissons – une nouvelle signification est déterminée par sa différence avec une plus ancienne –, cet impact s'affaiblit avec le temps. Nous nous habituons à elles, leur signification se modifie : par habitude. C'est la loi des styles. Lucius Burckhardt a prouvé cette loi, entre autres, à partir de l'exemple du corset : le laçage du corps est considéré comme la soumission de la femme à l'image que l'homme se fait d'elle. Il correspond à une contrainte et, en tant que tel, le corset est utilisé métaphoriquement dans nombre d'autres domaines. «*Pourquoi donc les femmes se sont-elles lacées ?*» s'interroge Burckhardt. «*Si l'on étudie la question, on remarque que là où elles ont commencé à le faire [...] à l'époque de Napoléon III, il était élégant de se lacer. Cela signifie que les femmes ne se sont pas lacées contre leur volonté, [...] les femmes se sont fait lacer [...] et ont paru dans la société avec davantage d'assurance*.»[3] Par la suite, les femmes les plus intrépides furent celles qui refusèrent de se lacer. «*Le changement du goût réside précisément dans le fait que nous regardons quelque chose par-devant, puis par-derrière, et que le même phénomène vu de l'arrière sur le plan temporel présente une signification différente que depuis l'avant*.»[4]

Je parle ici du vêtement, mais je n'ai pas besoin de vous renvoyer à Adolf Loos pour démontrer que nous-mêmes, architectes, avons beaucoup à apprendre de ce domaine, notamment parce que la mode – dont le changement fait partie intégrante – suit en cela une stratégie évidente. (Il en va de même dans le domaine de l'architecture, même si nous ne l'admettons pas volontiers; mais nous reviendrons sur ce point.) Ce qui a changé depuis les textes de Loos sur le vêtement, c'est que nous ne croyons plus que les modes successives s'inscrivent dans un quelconque progrès : des boutons dorés aux boutons noirs dans le cas du costume – vous connaissez certainement sa remarque dans *das andere* sur «*Le vêtement / comment doit-on s'habiller ? / De manière moderne. / Quand est-on habillé de manière moderne ? / Lorsqu'on attire le moins l'attention*.»[5]

Cela est contraire à la stratégie de la mode. C'est pourquoi je cesserai dorénavant de me référer à Loos. A une époque où tout a été dit, cette stratégie repose sur le fait d'utiliser d'"autres" sortes de vêtements, respectivement de les utiliser d'une "autre" manière; cela signifie : en ne confirmant pas leur signification. Celui qui porte un bleu de travail n'est donc pas nécessairement un ouvrier, et celle qui se promène en soutien-gorge n'est pas forcément une putain. Ces vêtements constituent des signes, relatifs à l'ouvrier par exemple, mais la signification de ces signes est suspendue ou, plus précisément, d'autres significations sont recherchées et «*les nouvelles significations dérivent de la tension par rapport aux anciennes*», comme l'écrit Burckhardt[6]. Cela est valable pour l'art en général, qu'il soit élitaire ou populaire comme celui auquel nous entendons attribuer le vêtement, et dans le cadre duquel il représente un moyen de transmettre des significations.

Photo Inter-Topics, *1994, in Camille Paglia,* Madonna Megastar, *p. 53.*

Les nouveaux signes, ceux que nous ne connaissons pas, nous ne les comprenons pas tout de suite; nous ne comprenons que les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utilisons, mais de manière à changer leur signification; et elle le sera inévitablement, car la signification que nous connaissons est corrodée par le nouveau mode d'utilisation du signe. C'est en cela que réside la tension entre la signification ancienne et la nouvelle, qui ne se dévoile que progressivement, à la manière d'une photographie plongée dans le révélateur.

Si vous vous demandez ce que ces réflexions ont à voir avec les matériaux[7], je puis vous l'assurer : nous sommes sur le bon chemin, même si c'est celui que l'on appelle en français le chemin des écoliers, le long retour à la maison qui permet à l'enfant de faire des expériences importantes.

Où en sommes-nous ? A une "autre" utilisation du signe; une utilisation par laquelle une nouvelle signification se crée en tant que différence par rapport à l'ancienne : une utilisation différente, orientée sur cette différence. Madonna – pour lui permettre encore une fois de paraître – a fait exécuter par Jean Paul Gaultier un soutien-gorge d'une facture telle que nous ne puissions que nous sentir ridicules avec nos fantasmes. Cette pièce de lingerie est affreuse, dans la mesure où sa couleur renvoie dans un premier temps à la teinte du corps et, dans un second temps, à elle-même : elle devient ainsi elle-même l'objet du désir. Allons bon ! En d'autres termes : elle se transforme en fétiche en se mettant à la place de l'objet qu'elle désigne. Ce soutien-gorge est également repoussant par la teinte chair du matériau, qui vise d'une part au naturel, comme cela a déjà été souligné, mais dont l'éclat le rend à ce point artificiel qu'il est perçu comme un contraste douloureux... et comme un contraste qui rend notre désir embarrassant.

Terminons ici notre réflexion sur les dessous de Madonna pour nous concentrer dorénavant sur l'architecture et, plus particulièrement, sur celle qui s'est développée au cours de ces dernières années en Suisse alémanique. Elle est à la base de cette réflexion sur les matériaux qui sont montrés bien qu'ils ne soient pas destinés à l'être, ou plus précisément, qui jusqu'à ce jour n'étaient pas montrés en architecture.

Je me rapproche de ce thème avec les bâtiments de Diener & Diener situés dans l'ancienne zone industrielle de Bâle, dans le St. Albantal. Les différentes élévations des deux bâtiments parlent en quelque sorte des langages différents. Tandis que la façade du plus grand, orientée sur le Rhin, rappelle par sa teinte blanche et la forme de ses fenêtres l'architecture des années 20, l'autre façade est habillée de planches à la manière des anciens bâtiments industriels qui existent encore dans le St. Albantal; avec cependant une différence, c'est que les planches sont peintes dans un ton gris-vert, comme souvent les galeries sur cour des maisons bourgeoises du XIX^{e} siècle à Bâle. L'utilisation d'un matériau que l'on rencontre généralement dans des endroits situés à l'abri des regards désigne cette face comme une élévation arrière. La raison en est contextuelle : les différents langages mis en œuvre sont destinés à assurer l'intégration de ces maisons dans ce lieu complexe.

Baraque à Aarau.

L'utilisation métaphorique du bois, que l'on observe dans de nombreux projets, s'inscrit dans le courant d'une analyse des fondements de la signification architecturale. L'atelier pour un photographe de Herzog & de Meuron se réfère lui aussi à un lieu complexe et ce sont à nouveau les différents matériaux d'habillage qui caractérisent les diverses faces de cet objet, avec trois "canons à lumière" : des plaques en bois sur l'avant et du papier bitumé sur l'arrière, qui s'affiche en tant que tel, tandis que nous connaissons avant tout ce matériau dans le cadre de bâtiments dissimulés à la vue. Ainsi, notre expérience transmet une signification au papier bitumé, tandis que le matériau est utilisé de telle manière qu'il rappelle cette expérience. Ce faisant, il change de camp : de matériau banal, pauvre, il acquiert le statut d'un matériau qui signifie la banalité. Ce changement en entraîne un autre, dans la mesure où, dans le cas d'un hangar habillé de papier bitumé, on ne peut pas parler de représentation, qui impliquerait une intention esthétique. Le matériau est utilisé dans ce cas parce qu'il est utilitaire, un point c'est tout, même s'il ne se résume pas à être utilitaire. Le papier bitumé possède également des caractéristiques sensuelles, sauf que nous ne les percevons pas dans le cas d'un hangar. Notre perception est "automatisée", terme par lequel le formalisme a désigné cette manière de voir ou justement de *ne pas* voir. Or, dans le cas de l'atelier de Weil, nous découvrons le papier bitumé d'un œil neuf, dans la mesure où nous ne réduisons pas ce matériau à sa simple fonction.

Là est précisément la tâche de l'art : faire en sorte que nous ne percevions pas seulement dans les objets la fonction – à laquelle se réduirait leur sens –, mais également la forme. La définition de la poétique par Roman Jakobson porte sur ce point : *«Comment se révèle la poétique ? Elle se manifeste dans le fait qu'un mot est perçu en tant que tel, et non pas comme un simple substitut de la chose qu'il désigne.»*[8] Nous verrons encore que l'emploi, dans l'architecture des années 90, de matériaux nouveaux, ou plus précisément d'*autres* matériaux que ceux dont on a l'habitude – et qui existent pour la plupart depuis longtemps – a pour objectif une telle poétique.

Après quelques expériences avec de nouveaux matériaux tels que la tôle ondulée, mais utilisée avec un certain raffinement, Diener & Diener se sont tournés vers les matériaux traditionnels : brique, pierre artificielle, béton, tout en élargissant les caractéristiques de ces

matériaux par des modifications au niveau de la forme ou de la teinte, par exemple en colorant le béton dans la masse en noir, jaune ou rouge. A cette notion d'évolution, Herzog & de Meuron opposent celle de la rupture avant-gardiste. Leur architecture se fonde sur la recherche des effets inhérents aux matériaux, et plus précisément des effets qui se prêtent à caractériser un bâtiment. Aucun matériau ne revêt une position privilégiée, à la différence de chez Diener & Diener. «*Nous utilisons tout ce qui est disponible sur le marché*», affirment Herzog & de Meuron, *«y compris les mots et les images; le matériau sert à déterminer le bâtiment*.» Or, il ne suffit pas que le matériau *soit là;* il convient de lui donner une forme qui le révèle. «*Nous sollicitons le matériau que nous utilisons à un point où il est libéré de toute autre tâche que de celle d'*être.»[9]

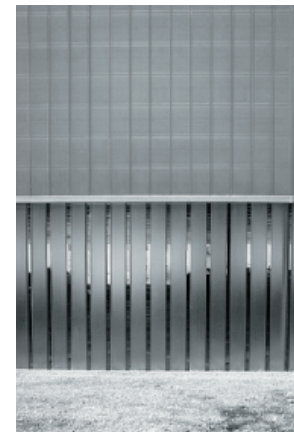
Cette affirmation touche à un point décisif de l'évolution en cours en Suisse alémanique, même si elle n'est peut-être pas vérifiée sous cette forme radicale chez d'autres architectes. Cet aspect désigne le déplacement de la recherche architecturale des objets considérés comme signes aux objets considérés comme formes, et de leur signification à leur perception qui, quant à elle, n'émane pas de conventions. (La différence sera précisée plus bas; elle est importante lorsque l'on cherche à comprendre le rôle que jouent les matériaux dans l'architecture contemporaine.) Ce glissement s'est produit lorsque l'étude des signes – et de la théorie qui en traite, la sémiologie – a débouché de plus en plus sur un jeu de miroir dans lequel les objets se dissolvaient dans leurs images.

Afin d'échapper à ce piège, la signification des objets est apparemment déplacée dans le travail qui les produit. Dans la mesure où il s'agit néanmoins de signes, ils révèlent un savoir-faire. Dans ce cas aussi se pose la question de la justesse de cette affirmation. Hans Frei justifie le fait que l'architecture des années 80 s'est consacrée au savoir-faire par un manque de valeurs collectives. La crise des signes s'avère être une crise de la collectivité. Or, il écrit également que l'objectivité des signes du savoir-faire en tant que preuve de leur caractère obligatoire a constitué une tromperie : *«comme si les mots acquéraient leur sens du seul fait de la mise en évidence de leur construction.»*[10]

Il ne s'agit pas dans cette mise en évidence d'une explication de la construction. Cette dernière fournit tout simplement les moyens – plaques, panneaux, nattes, barres, lattes, etc. –, à l'aide desquels des expériences sensuelles peuvent être réalisées. Il s'agit d'expériences

Herzog & de Meuron, atelier d'un photographe à Weil am Rhein, 1982.

qui se justifient sur le plan technique, et qui par là prolongent le mouvement moderne; mais contrairement à celle des années 20, ces expériences n'ont pas de but didactique. Il ne s'agit pas de la "vérité de la construction". Burkhalter & Sumi, par exemple, différencient les parties d'un bâtiment – dans leur projet destiné au Service des forêts – en les habillant de planches disposées soit verticalement, soit horizontalement. Ces deux modes de construction les intéressent dans la mesure où ils présentent des effets différents, qu'ils peuvent utiliser afin de distinguer les deux parties. Une telle attitude n'est pas "moderne": elle ne correspond pas à l'éthique du mouvement moderne qui, sur ce point, se conçoit en tant que "vérité de la construction". (A vrai dire, il n'est pas non plus possible d'affirmer que l'habillage ne dit *pas* la vérité: la "vérité de la construction" a changé de camp et ne porte que sur la peau, le revêtement, pour utiliser le terme de Loos[11].) Ainsi, Christian Sumi affirme: «*C'est peut-être le moment décisif: du matériau à l'*effet *du matériau*», parlant ainsi d'un effet qui serait libéré de tout son "corset" de significations[12] – c'est lui qui utilise ce terme. Nous y voilà revenus: le laçage! Ce qui facilite ce glissement, poursuit-il, ce sont les nouveaux matériaux qui ne possèdent pas encore de signification codée par l'éthique dont il a déjà été question.



Gigon & Guyer, extension du Musée d'art de Winterthur, 1995. Détail.

D'un autre côté, les "anciens" matériaux sont décodés par la manière de les utiliser: grâce à une utilisation "différente", les significations que nous connaissons entrent en crise... J'ai déjà abordé ce point en parlant des vêtements de Madonna. Il me semble qu'il s'agit là d'un intérêt largement répandu dans l'architecture pratiquée en Suisse alémanique: le fait de découvrir dans les matériaux des facettes que nous ne connaissons *pas encore*, du fait même que nous ne connaissons ces matériaux que de manière inconsciente. Ainsi, il est possible de résumer une "raison de la forme" essentielle: celle de comprendre le monde à l'aide des matériaux. Annette Gigon semble confirmer cette constatation, lorsqu'elle dit que le moteur de son travail consiste à comprendre le monde: «*Nous ne comprenons presque rien des choses qui nous entourent. Voir des choses, des matériaux, les revoir [...], les comparer, les utiliser: il s'agit d'une manière d'entrer en relation avec le monde. Ce sont les choses qui sont restées en mémoire de manière positive, mais également négative, qui provoquent le rapprochement.*»[13] Ceci signifie que nous connaissons les matériaux sur la base d'un emploi déterminé, qui les "teinte" ultérieurement de leur signification. Dans le cas du Scobalit, par exemple, il s'agit de significations telles que: ordinaire, indigent, banal, laid. Elles ne constituent pas des "salissures", même lorsque le matériau est utilisé avec des intentions artistiques. Elles constituent au contraire la condition fondamentale de son effet. C'est ce qui se passe pour le Scobalit, même si, par une mise en œuvre appropriée, se révèle paradoxalement la beauté de cette banalité: une beauté qui résulte précisément de la tension entre signification et effet.

Il paraît difficile de *ne pas* penser ici aux courants de l'art qui travaillent avec la tension résultant de la pénétration de la "vie" dans l'art. Je pense en particulier aux matériaux "ordinaires" à partir desquels le minimalisme a construit ses formes simples. La phrase de Frank Stella «*you see what you see*» semble signifier qu'il n'existe rien *derrière* ces formes, qu'elles ne constituent pas des signes, mais des formes, et rien d'autre. Un tel point zéro de la perception est-il possible? Peut-on regarder sans se souvenir? Peut-on voir les boîtes de Donald Judd en tôle galvanisée ou celles de Robert Morris en fibre de verre, ou quoi que ce soit d'autre, sans penser *également* à la réalité dont sont issus de tels matériaux? Je ne pense pas que cela soit possible. La difficulté d'éliminer les souvenirs qui contaminent les choses de leur signification constitue au contraire la base même de ces œuvres, par le

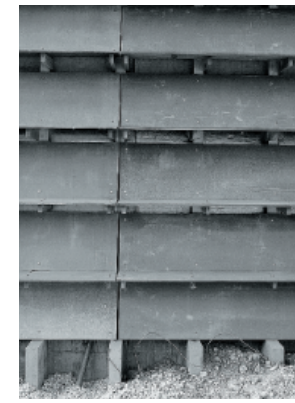
fait qu'elle désautomatise leur perception. C'est bien de cela qu'il s'agit : empêcher une perception des choses dictée par l'habitude. (Il n'est cependant pas possible d'empêcher que l'habitude "fasse son œuvre"[14] avec le temps. *La Fontaine* de Marcel Duchamp n'y a pas non plus échappé. Je reviendrai par la suite sur cette œuvre de 1917, déterminante dans le cadre de notre thème.)

Gigon & Guyer ont également mis en œuvre des matériaux ordinaires, sans nom – ou au contraire avec un nom qui les désigne en tant que *produits* –, respectivement sans code déterminant leur signification, ou plus précisément des matériaux dotés d'une signification négative, comme le Profilit qui sert de peau à leur extension du Kunsthaus de Winterthour. Cette peau évoque des images de halles industrielles strictement utilitaires, mais ces images ne s'enclenchent pas, car ce n'est pas *ainsi* que le Profilit a été utilisé dans ces halles, mais en tant que peau à travers laquelle l'œil distingue – faiblement – les éléments en tôle perforée protégeant l'isolation. Nous découvrons donc ce matériau d'un œil neuf, libéré de la signification que nous connaissons. Or, ce n'est pas le matériau qui est modifié, mais son utilisation : l'aluminium des éléments reflète la lumière, de telle sorte que le Profilit émet une lueur bleuâtre ou verdâtre, alors que, dans notre souvenir, il est mat. Dans ce qu'il a d'"ordinaire", il associait le contexte dans lequel nous le connaissons et l'effet qu'il produit la plupart du temps dans ce contexte; l'un confirmait l'autre dans un jugement de valeur – négatif – que sous-tend dans ce cas le terme d'"ordinaire". Ici, tout est différent : le Profilit paraît précieux...

L'utilisation de matériaux industriels n'a pas le fondement idéologique que lui prête Hannes Meyer dans son inventaire des nouveaux matériaux; il ne s'agit pas de l'"artificialité" de matériaux dotés de caractéristiques qui les libère du "naturel" imprévisible, de même qu'il ne s'agit pas de matériaux qui évoquent le "monde de l'industrie". Les caractéristiques phy-

Gigon & Guyer, extension du Musée d'art de Winterthur, 1995.

siques sont admises; elles assurent la recherche architecturale, alors que cette recherche porte sur l'effet que l'on peut tirer de ces matériaux en les utilisant d'un manière différente de celle habituellement pratiquée : d'une manière telle que nous les découvrions d'un œil neuf.



Herzog & de Meuron, entrepôts à Laufen, 1987. Détail.

Dans le cadre de cette recherche architecturale sont également montrés des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être. Il s'agit avant tout de matériaux qui servent à l'isolation, comme dans le cas des éléments du Kunsthaus de Winterthour, qui, par leur peau en Profilit, participent dorénavant à l'aspect du bâtiment. Gigon & Guyer ont déjà utilisé le verre comme protection de l'isolation dans le cadre du Musée Kirchner à Davos, plus précisément du verre mat derrière lequel les nattes de laine de verre qui constituent l'isolation sont faiblement visibles jusqu'à l'arasée du mur, où des lanterneaux éclairent les salles. En ce sens, la peau translucide ne laisse pas seulement apparaître sa propre construction, mais également la fonction du bâtiment, ou plus précisément la manière dont il remplit sa fonction. (Les architectes ont fait appel à ce mode d'éclairage parce qu'à Davos, les toits sont enneigés durant plusieurs mois.)

Or, des architectes ont déjà construit dans le passé à l'aide de panneaux associant le verre et la fibre de verre, destinés à éclairer ainsi les espaces. Je pense notamment à une maison des années 60 de Barth et Zaugg à Niedergösgen. Dans ce cas, l'utilisation de ces matériaux a une justification fonctionnelle : elle vise à éclairer les pièces, mais d'une autre manière que dans le cas du Musée Kirchner, ou plus précisément, autrement que dans les deux tiers inférieurs de sa peau où, derrière l'isolation, se trouvent des murs en béton qui définissent les différents espaces. La peau en verre a donc pour tâche de réunir les deux parties de la coupe, qui se différencient par leur fonction – juste pour que la différence, donc le procédé poétique pour la supprimer, demeure identifiable.

Ce bâtiment s'inscrit ainsi dans un développement général de l'architecture vers les corps simples, les "boîtes", dont la peau souligne la simplicité tandis qu'à l'opposé, leur simplicité attire l'attention sur la manière dont la peau est réalisée, sur sa facture. Il existe plusieurs raisons à cette tendance, économiques, techniques, artistiques. Elles font que la peau est connue comme quelque chose d'indépendant de la structure porteuse d'un bâtiment, quelque chose qui aurait à voir avec sa raison d'être et, par conséquent, avec sa propre vérité. Si une telle réflexion vous rappelle les «5 points pour une nouvelle architecture» de Le Corbusier, la «façade libre» et aussi – paradoxalement – le *decorated shed* de Venturi, vous n'avez pas tort. On peut néanmoins s'interroger : qu'exprime cette façade, si l'on va jusqu'au bout de cette liberté? La réponse est à mon avis la suivante : elle s'exprime elle-même. Elle ne renvoie pas à quelque chose d'autre, par exemple à la fonction du bâtiment, même par des fleurs à la Warhol comme dans le cas des Best Store de Venturi, ou à la construction du bâtiment. Si elle renvoie à quelque chose, c'est à elle-même, à sa construction.

En d'autres termes, la façade ne représente pas, elle *présente;* et plus précisément, elle présente les matériaux et la manière dont les matériaux sont mis en œuvre : en tant que plaques, profils, nattes... Fondamentalement, cela n'a aucune importance qu'il s'agisse de matériaux naturels ou artificiels, riches ou "pauvres". La peau est constituée de matériaux dont les caractéristiques – techniques ou esthétiques – sont affichées, de même que, parfois, la structure de la peau, les couches qui constituent sa structure. De cette manière, l'isolation peut également devenir un élément de son expression, par exemple dans l'en-

Herzog & de Meuron, entrepôts à Laufen, 1987.

trepôt de Herzog & de Meuron édifié dans une carrière près de Laufen. En fait, le travail s'est limité au projet de la peau enveloppant ce bâtiment, dont le gros-œuvre était fourni par une entreprise spécialisée. La structure de cette peau se compose de lambourdes de bois sur lesquelles sont posés et dressés des panneaux de Duripanel. La construction révèle les composantes et leurs relations. Il s'agit d'une construction dans laquelle le regard peut pénétrer jusqu'à l'isolant jaune, de la même manière que le regard peut pénétrer jusqu'aux dessous de Madonna – il faut bien que j'y revienne une dernière fois.

Lorsque l'architecture se limite ainsi à la peau, la "vérité de la construction" ne peut s'inscrire que dans la construction de cette peau. Il n'existe pas d'autre vérité à dévoiler. Néanmoins, je désirerais, ne serait-ce qu'entre parenthèses, ajouter qu'en ce qui concerne Herzog & de Meuron, il ne s'agit guère de la question didactique de savoir comment la peau est construite. La manière de la composer sert bien davantage à révéler les propriétés sensuelles de tels matériaux. En cela, la différence avec les intentions de Gigon & Guyer est manifeste. Tandis que ces derniers utilisent pour leur isolation des matériaux dans un but esthétique – à Davos par exemple, ils associent les fibres de verre blanchâtres au verre et à l'acier en un choix de teinte ton sur ton –, Herzog & de Meuron utilisent des matériaux qui rappellent par leur couleur jaune, "technique", qu'ils ne sont pas destinés à être montrés.

Si la fonction du bâtiment peut encore fournir une explication à la mise en évidence de ce matériau jaune, ce n'est plus le cas dans le cadre de l'immeuble d'habitation que les mêmes architectes ont édifié à la Gartenstrasse à Bâle, une rue bourgeoise. De fait, ils poursuivent leur recherche architecturale dans les réalisations qui suivent leur projet d'entrepôt, une recherche qui tente de pénétrer la peau. Dans cet immeuble d'habitation, destiné à la CNA, l'isolation apparaît derrière la peau en verre sur laquelle est imprimé le sigle de l'assurance. De cette manière, deux motifs se superposent : les lettres sont des signes, tandis que les fibres de verre *sont elles-mêmes;* or les lettres *deviennent* également *elles-mêmes,* lorsqu'on observe la peau d'une certaine distance, de telle sorte que l'œil n'arrive plus à distinguer les différentes lettres : elles deviennent alors une sorte de "salissure", qui rend en réalité visible le verre.

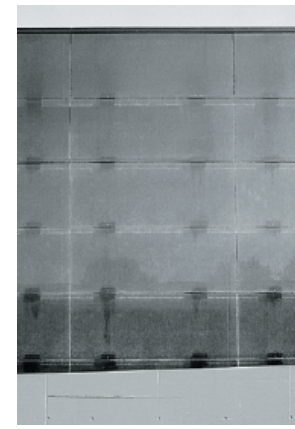
Herzog & de Meuron ont utilisé la même démarche une seconde fois : dans le cas de la peau des halles du complexe sportif Pfaffenholz à St. Louis près de Bâle. Les deux halles

constituent à nouveau un corps simple, réalisé en béton et habillé extérieurement de plaques d'Héraclite servant à l'isolation et de plaques de verre. A nouveau, un motif est imprimé sur le verre, que l'on comprend lorsque le regard pénètre les vitrages: il s'agit du motif de la laine de bois mélangée au ciment: l'Héraclite. (Il s'agit également d'un matériau qui évoque mon enfance: j'ai grandi à côté d'une fabrique qui produisait de telles plaques; je connais l'odeur de la poussière de ciment, je sais comment cette poussière pénètre la peau[...]. Mais c'est là une autre histoire.)

Ainsi, le motif de la laine de bois apparaît à deux reprises: les plaques d'Héraclite le *présentent,* les plaques imprimées le *représentent* et entre ces deux manières d'être du motif se crée une tension qui conduit à une réflexion fondamentale sur la relation entre les choses et les images dans notre société, sur le fait que les images prennent de plus en plus la place des choses et se réifient ainsi. Mais que devient dans ce cas la réalité? *«Il n'existe plus de réalité naturelle, que l'on peut opposer à la réalité artificielle. Il n'existe plus non plus* une seule *réalité, mais plusieurs, chacune d'entre elles étant aussi réelle, naturelle et artificielle que les autres.»*[15] C'est la raison pour laquelle le naturel que Herzog & de Meuron recherchent dans certaines réalisations est artificiel: il est mis en scène, par exemple, lorsque – dans un autre entrepôt réalisé à Mulhouse – ils font couler de l'eau de pluie sur les parois latérales, de telle sorte que des algues poussent sur le béton et qu'en hiver, de la glace se forme. Ils procèdent ainsi à un pas supplémentaire dans leur recherche permanente sur la réalité: de la mise en scène de matériaux "laids", ils passent à l'étalage de la "salissure" du matériau, un effet qui est ainsi esthétisé.

La recherche de Herzog & de Meuron est caractérisée par le fait que les frontières de leur démarche architecturale se déplacent constamment. En cela, elle ressemble aux recherches menées dans le domaine des beaux-arts, du moins depuis *la Fontaine,* tout en se distinguant fondamentalement de la recherche architecturale de Gigon & Guyer, par exemple: ces derniers visent à révéler la beauté de matériaux qui n'étaient jusque là qu'utilitaires. Ainsi, leur recherche se situe-t-elle dans le cadre du champ délimité par le mouvement moderne, dans lequel un objet-type tel que le bidet ou inconvenant comme l'urinoir se transforme sous un regard conditionné par l'esthétique industrielle en l'une de ces "autres icônes" que mentionne Le Corbusier dans l'Esprit Nouveau.[16] Aussi n'est-on pas surpris que Mike Guyer critique les vitrages sur lesquels est imprimée l'image de l'Héraclite: *«En ce qui nous concerne, le matériau doit avoir une certaine immédiateté et il ne nous viendrait pas à l'esprit d'imprimer sur des plaques de verre une image dont l'objet serait visible derrière le vitrage.»*[17]

Herzog & de Meuron, complexe de sports à St. Louis, Alsace,1995. Détail.



En ce qui concerne le revêtement réalisé en plaques de verre, nous pouvons constater que ce n'est pas une innovation que de montrer qu'il s'agit d'un revêtement. Songeons à Otto Wagner, à sa Postsparkasse, où les plaques de pierre sont fixées à l'aide de clous de grande taille dans les murs porteurs. Herzog & de Meuron n'utilisent pas la pierre, ni même l'image de la pierre, ils recourent à l'image d'un matériau utilisé de longue date mais qui n'est pas montré du fait de sa "laideur": utilitaire, rien de plus; pour revenir encore une fois à notre thème d'origine: aussi utilitaire que les sous-vêtements tricotés que je portais durant mon enfance.

C'est en cela que réside le scandale de cette recherche architecturale: en utilisant des matériaux qui laissent passer le regard à travers la peau – verre, Profilit, Scobalit et autres –, elle dévoile en quelque sorte la couche de graisse, pour en rester à l'image de la peau, la

Le dessin de Heraclite imprimé sur les verres du complexe de sports à St. Louis, Alsace.

couche de protection. J'ai déjà posé la question : s'agit-il de montrer la construction ? S'agit-il de la "vérité de la construction"? S'agit-il de l'attitude du mouvement moderne, respectivement de l'attitude qui poursuit l'idéologie de la modernité, dans le cadre des conditions qui sont les nôtres ? S'agit-il d'une attitude éthique, ou au contraire d'une attitude esthétique ? Les deux choses ne s'excluent pas forcément; dans le combat pour le pouvoir, les raisons esthétiques sont souvent remplacées par d'autres plus solides, les raisons éthiques. C'est précisément le cas du mouvement moderne. S'agit-il donc d'une nouvelle attitude, visant un effet esthétique en plaçant des matériaux "pauvres" dans un nouveau contexte, qui met en crise leur signification ? J'ai déjà abordé ce problème au début de mes réflexions, lorsque je parlais de vêtements. Dans la mesure où nous ne pouvons pas immédiatement envelopper ces matériaux de significations, comme dans un papier d'emballage qui les dissimulerait, nous les découvrons comme pour la première fois. Le père de ce processus est naturellement Duchamp, qui exposait des objets ordinaires, quotidiens, qu'il achetait dans les magasins, en tant que *Ready Made*, entre autres celui connu sous le nom de *Fontaine*. Ce qui assura avant tout son effet à cette œuvre, c'est l'inconvenance de l'objet utilisé, un urinoir. Contrairement au cas du goupillon, cette inconvenance empêche de passer sans autres de la fonction à la forme de l'objet.

La démarche de Duchamp consiste à transposer un objet de son contexte familier – du contexte dans lequel il *nous* est familier – dans un autre contexte, de telle sorte que cette altérité nous pose la question de l'essence de l'objet. Sa fonction et sa forme se séparent; nous voyons sa forme d'un "œil différent", c'est-à-dire – du moins jusqu'à un certain point – libérée de sa fonction : la raison de la forme. Il est également possible de renvoyer à l'affirmation de Paul Valéry selon laquelle, dans l'usage quotidien de la langue, la signification des mots cache leur forme : ceci est également valable pour les objets.

La Fontaine révèle également la difficulté inhérente à une telle démarche. Ce qui fait de cet objet une œuvre d'art – si l'on est disposé à la considérer comme telle –, c'est le geste, et non l'objet utilisé à cet effet : un objet de production de masse. Mais le geste ne peut être répété. La même chose est également valable pour un bâtiment dans lequel les matériaux sont utilisés d'une manière inaccoutumée, d'une manière qui nous les rend étrangers. Si telle utilisation d'un matériau a fait d'un bâtiment une œuvre d'art – ou du moins une

œuvre unique –, elle restera en quelque sorte réservée, comme par un copyright. Ceci conduit nécessairement à de nouvelles "inventions", à des utilisations de matériaux constamment renouvelées.

Ainsi, une recherche architecturale qui s'oriente vers de nouvelles utilisations de matériaux – anciens – se révèle à double tranchant. Elle participe à un élargissement permanent de notre connaissance du monde des choses (que Gigon a placé à la base de son attitude face aux matériaux), en même temps qu'elle provoque une usure de cette connaissance. En ce sens, elle vit d'une spirale qu'elle met en mouvement : si les objets, pour retenir l'attention, doivent être nouveaux, ils doivent parallèlement en faire paraître d'autres comme vieux. Là est la loi des beaux-arts, dans la mesure où ils se conçoivent en tant qu'avant-garde, mais c'est également celle de l'économie de consommation. En d'autres termes : si son essence se situe dans de tels déplacements de signification des formes ou des matériaux, le bâtiment sera soumis à une usure rapide, déterminée par la production, l'esthétique de la production.

Et, à un certain niveau, il *est* un produit, en particulier lorsqu'il s'agit de le vendre, respectivement de vendre son architecte, en vue de l'obtention de nouveaux mandats. Abstraction faite d'autres valeurs données par les formes, ce sont celles de la nouveauté qui comptent sur le marché. En ce sens, une utilisation autre, nouvelle, des matériaux répond également aux règles de la commercialisation. Les dessous de Madonna de *Open your heart* ont provoqué une importante croissance de l'industrie du sous-vêtement aux Etats-Unis, ce qui nous ramène à notre point de départ.

Traduit de l'allemand par Françoise et Jean-Pierre Lewerer

Notes

Cette contribution s'inspire du texte d'une conférence donnée le 8 mars 1996 à Bozen, dans le cadre d'une invitation de la chambre d'architecture de la province de Bozen.

1 Madonna «*a rassemblé les moitiés séparées de la femme et a réalisé leur fusion : Marie, la sainte mère et Marie-Madeleine, la putain.*» Camille Paglia in *Madonna Mégastar*, Schirmer/Mosel, Munich, 1994, p. 11.

2 Debbi Voller, *Madonna*, Londres 1988, version allemande Rastatt, 1990, p. 7.

3 Lucius Burckhardt, *Der gute Geschmack*, in *Stilwandel*, Berlin, 1986, pp. 44-46.

4 Ibidem.

5 Adolf Loos, «Die Kleidung», in *das andere*, 1903. Nouvelle parution in *Trotzdem*, in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Vienne, 1962, vol. 1, p. 237.

6 Lucius Burckhardt, *op. cit.*, p. 32.

7 La série de conférences de la chambre d'architecture de Bozen avait en réalité pour thème les matériaux.

8 Roman Jakobson, *Questions de poétique*, 1933, p. 123.

9 Jacques Herzog et Pierre de Meuron conversent avec la revue *El Croquis*, cahier «Herzog & de Meuron 1983-1993», Madrid, 1993, pp. 6-23.

11 Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung» (1898), in *Ins leere gesprochen*, nouvelle parution in Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, pp. 105-112.

12 Conversation avec Christian Sumi, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», Berlin 1995, pp. 26-34 (27).

13 Conversation avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, numéro spécial «Magie der Werkstoffe», Berlin 1995, pp. 48-55 (53). Gigon poursuit : «*L'utilisation de choses communément considérées comme négatives peut paraître soit une provocation, soit une conciliation. Ce qu'elle recèle d'intéressant, c'est que là où la matérialité de l'environnement est disparate [...], il existe des possibilités accrues de créer quelque chose de nouveau.*»

14 Walter Benjamin écrit à propos de la manière dont il a perçu les choses durant son enfance : «*L'habitude n'a pas encore exercé son œuvre*», ce qui signifie que les choses ne sont pas encore devenues les signes de leur usage, Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um 1900*.

15 Mirko Zardini, «Skin, Wall, Facade», *Lotus*, n° 82, p. 38-51.

16 «Autres icônes/Les musées», *l'Esprit Nouveau*, n° 20, 1924.

17 Conversation avec Annette Gigon et Mike Guyer, *Daidalos*, *op. cit.* à la note 13.

Construction et architecture

Matériaux et expression architecturale

Alberto Abriani

Cette étude cherche à montrer l'interaction qui s'instaure entre matériaux et forme, et vise à démontrer que c'est la volonté d'expression architecturale qui l'emporte sur les contraintes constructives dans ce jeu entre technique, mythe et rhétorique des matériaux.

Cet aspect est évoqué aussi au tournant historique du changement conceptuel intervenu entre le XVIII^{e} et le XIX^{e} siècles dans le domaine de la conception architecturale, suite aux nouvelles conditions de production des matériaux de construction et à leur compréhension.

«*[...] Toujours la même histoire ! Lorsque s'achève la construction de sa propre maison, on s'aperçoit subitement avoir appris quelque chose qu'on aurait absolument dû savoir avant de commencer [...]*»*

«*[...] le conseil avait généralement semblé très opportun, mais le résultat a démontré tout le contraire [...]*»**

Le mythe des matériaux fonctionnels

C'est d'ordinaire dans une cathédrale gothique, plus qu'ailleurs, qu'il nous est conseillé de nous attarder, lorsque l'envie nous prend de savoir quel est le résultat des angoisses multiples et du combat quotidien des ouvriers avec la construction. Ce que l'on cherche en fin de compte dans ce lieu, c'est l'apprentissage sensible d'un *mythe*: le mythe des matériaux. Puisque c'est là, à la lumière chatoyante des vitraux, que tout semble faire oublier le mal des artifices et des dispositifs mis en œuvre[1].

Une "guerre" ou un "jeu" avec la "masse", le *pondus*, la matière, pourrait s'appeler l'histoire millénaire de la construction[2]: tantôt que l'on veuille en accentuer la saine corpulence, tantôt que l'on préfère manifester les résultats inattendus de l'anorexie fonctionnaliste; mais c'est là que les *matériaux* jouent toujours comme véhicule pour la conquête d'une densité symbolique à travers, à chaque fois, la formulation de nouvelles expressivités[3].

Fig. 1 L'église de Senon près d'Etain (Meuse). In Joseph Saurer, op. cit. *à la note 4, fig. 72.*

Pour s'en assurer, on pourrait considérer, d'un point de vue inhabituel, ce qui, aux yeux de tous les "rationalistes" (Viollet-le-Duc *in primis* mais aussi Auguste Choisy et leurs épigones, jusqu'à Hilberseimer), a toujours été considéré comme l'architecture la plus rigoureuse dans l'emploi de ses propres matériaux constructifs, à savoir précisément l'architecture gothique.

La désolation causée par la Première Guerre mondiale nous a offert la cynique opportunité de vérifier la structure anatomique des églises devenues la cible des feux sur le front franco-allemand. Les blessures provoquées par les mortiers dans le corps des édifices donnent des coupes au naturel, de sorte qu'il est possible d'observer d'après nature ce fait surprenant : dans leur disposition, le murage, les nervures et les voûtes, lesquels devraient aller chacun selon leur propre logique, bien que liés par un destin commun, sont vice versa et réciproquement soudés, bien davantage qu'on aurait pu le prévoir[4] (fig. 1). En effet, constatant dans ces corps écorchés la présence impressionnante d'une sorte de "béton" comme liant qui en dévoile leur structure intime en "blocage", et comprenant ainsi le procédé constructif dans sa fonction statique, on saisit que le dessin des nervures est plus une volonté d'expression qu'une raison constructive. Dans le langage du positivisme romantique, il y aurait probablement de la place pour le terme de *synostose*. C'est pourquoi le "rationalisme gothique" se présente maintenant plutôt comme une "leçon morale" des maîtres du XIX^{e} siècle (la "vérité" des matériaux et de leur rôle) que comme une réalité matérielle et historique (fig. 2).

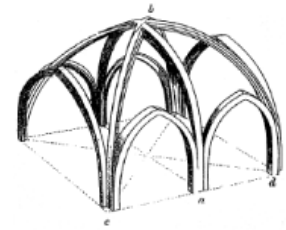


Fig. 2 Le dessin de la disposition des nervures dans une voûte gothique. In Otto Warth, Die Konstruktion in Stein*, Bd. I de l'*Allgemeine Baukonstruktionslehre*, begründet von G. A. Brymann, J. M. Gebhardt's Verl., Leipzig, 1903, 17^{e} édition (6^{e} dit., 1896), p. 267.*

Sortons maintenant de l'atmosphère magique de l'intérieur de la cathédrale gothique, et observons-en l'extérieur. Nous pouvons y découvrir un autre exemple, celui de l'invention de l'arc-boutant : rien ne pourrait mieux satisfaire à notre tentative d'enquêter sur le rapport rhétorique existant entre construction et architecture. L'arc-boutant serait, en

effet, né suite à l'organisation formelle d'une exigence constructive de type statique, à savoir d'une sorte de sublimation et du changement expressif d'un ouvrage de charpente provisoire. Les bâtisseurs des églises de la fin de l'époque romane, notamment ceux de l'école clunisienne, manifestaient une tendance à rehausser progressivement la nef centrale. Cette surélévation, en se libérant des nefs latérales, répondait à l'exigence d'ouvrir de plus amples fenestrages, afin d'aller chercher la lumière pour qu'elle entrât copieusement, filtrée par les vitraux multicolores, dans le but d'inonder l'espace intérieur en lui conférant justement de la *magie* et en alimentant ainsi la *mythique* mise en scène dont on parlait. Mais, la nef centrale ainsi surélevée par rapport aux bas-côtés, n'en recevant pas le confort d'un soutien adéquat aux poussées des arcs et des voûtes désormais bien trop relevés, était portée à se déverser vers l'extérieur. De telle sorte qu'à peine un demi-siècle après leur édification, un bon nombre de ces églises présentaient déjà des signes d'affaissement préoccupant : il fallait donc les sauver, et ce ne fut possible qu'avec l'application d'organes additionnels de soutien. Ces organes n'avaient grand choix d'être autres que tous les dispositifs du genre : de solides grosses poutres en bois, étayées aux deux extrémités qui, dans cette fonction, prenaient aspect de béquille[5] (fig. 3).

C'est justement ce dispositif à béquille qui va se transformer en arc-boutant. Et cette béquille peut être adoptée comme la figure métaphorique du rapport existant entre construction et architecture. Dans un premier temps, l'excès de hardiesse architecturale provoque, pour ainsi dire, une intervention de premier secours, où l'urgence produit tout le bricolage dont la construction est capable. La solution est efficace mais ne répond pas aux attentes formelles d'équilibre et d'unité, exigence quasi génétique de l'architecture. Par conséquent, quand cette solution doit, dans un deuxième temps, se généraliser pour des raisons statiques, elle est définitivement subsumée dans la conception du projet; et un fait empirique, quoique savant, devient matière d'expression architecturale achevée.

Fig. 3 Le dispositif à béquille, précurseur de l'arc-boutant (d'après A. Choisy, op. cit. *à la note 5. Redessiné par A. Abriani).*

A l'opposé, l'exemple du temple grec paraît contredire l'heureuse collaboration, bien qu'ancillaire, entre la construction et l'architecture telle qu'on la déduit du cas précédent. Mais, on le verra, malgré la contradiction apparente, cet exemple ne fait que confirmer la priorité de l'intention architecturale sur les contraintes et les logiques des matériaux.

Une analyse en élévation de la disposition proportionnelle des parties du temple grec nous démontre que l'ensemble des éléments (l'entablement, à savoir poutre, frise, corniche, et le fronton) fondé sur les soutiens (base, fût et chapiteau des colonnes), égale plus ou moins le développement en hauteur de ceux-ci. Dans le cas du temple dorique de Junon à Paestum, nous comptons 30 pieds à partir de la naissance de la colonne jusqu'à l'appui de l'architrave sur le chapiteau, et 26 pieds et 3 pouces de l'appui de l'architrave au sommet du fronton[6] (fig. 4). Ce proportionnement signifie une incroyable élévation du barycentre de l'édifice, avec tous les problèmes d'équilibre qui en découlent. Ce fait est particulièrement évident dans le temple dorique de Paestum; mais aussi dans d'autres exemples, où le rapport entre partie verticale et partie horizontale est moins important, on relève une tendance à surcharger le poids de l'entablement, ce qui devient donc une caractéristique récurrente dans la tradition de la culture constructive hellénique et hellénistique.

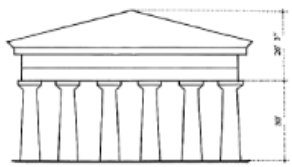


Fig. 4 Diagramme du temple dorique de Junon à Paestum. La distribution proportionnelle des parties en élévation manifeste une expressivité architecturale, qui se passe des déséquilibres statiques. (D'après A. Choisy, op. cit. *à la note 5. Redessiné par A. Abriani.)*

Les origines d'une telle répartition doivent probablement remonter au temple en marbre et en pierre, qui lui-même remonte au temple primitif en bois. Mais, c'est surtout les conséquences de cette répartition qui sont ici importantes, car elles concernent la stabi-

lité de ce type d'édifice. Pour la garantir, Vitruve s'empressa de recueillir et de systématiser quelques procédés d'application pratique visant à éviter les inconvénients auxquels ce proportionnement s'exposait[7]. Plus les colonnes seront hautes, plus elles seront rapprochées et inversement; tel est le sens à donner à ses recommandations qui, dans la pratique, permettent assez bien de pallier l'absence de notions telles que "flexion", "torsion", "écrasement", "cisaillement", inconnues à l'époque.

L'opinion des archéologues[8] est que les tremblements de terre sont à l'origine première de la ruine d'un grand nombre de temples. La dynamique des écroulements, reconstruite à partir de la disposition des pièces composant l'édifice retrouvées sur le terrain et des déformations géométriques des pièces encore debout, est précisément caractéristique des secousses telluriques. Les constructeurs grecs s'employèrent alors à rendre les pièces plus solidaires entre elles (en cherchant à réaliser la transmission des forces dans un système d'interdépendance des composants), à l'aide de crochets, crampons, cliquets métalliques : en effet, ils connaissaient parfaitement (puisqu'ils l'avaient sous les yeux, bien trop souvent même, dans ces contrées qu'ils habitaient) la "cause matérielle" ou la "cause réelle" d'un tel désagrément statique. Mais, ils renoncèrent à en supprimer la "cause formelle", pourtant si évidente parce qu'intentionnelle, préférant sacrifier une logique constructive à une volonté d'expression architecturale. En réfutant cette logique constructive, ils s'exposaient, tout compte fait, à l'inconvénient matériel mais réparable de l'instabilité statique. En renonçant à la volonté expressive, ils auraient encouru une réalité bien plus grave à leurs yeux, à savoir la négation de la "vocation symbolique" qui seule garde à l'architecture toute la force expressive de ses formes et significations. Si la construction est la "conscience vigilante de l'architecture", l'architecture sera la "conscience active de la construction".

A l'autre bout de l'histoire, nous pouvons rappeler, par exemple, l'affaire du Novocomum de Terragni, où la volonté de s'affirmer en tant que manifeste de la nouvelle architecture l'emporte sur celle de témoigner de nouvelles technologies constructives, lesquelles sont ici plutôt traditionnelles ou même arriérées[9] (fig. 5-6). Nous pouvons également évoquer l'histoire tourmentée du couvent de la Tourette, où l'irruption de technologies non prévues (comme celle du béton précontraint) est l'occasion pour Le Corbusier de créer un

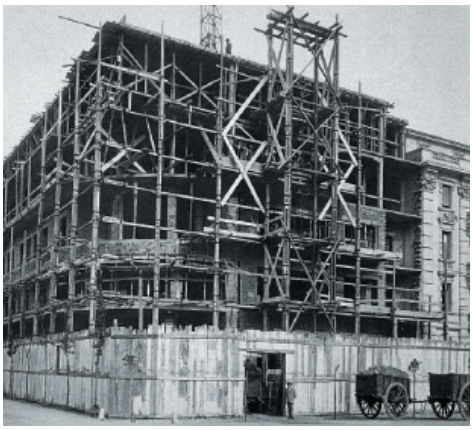


Fig. 5 Le chantier du Novocomum. In Novocomum, op. cit. *à la note 9.*

Fig. 6 Photomontage du Novocomum de Terragni et du Dôme de Côme, avec la façade des Maîtres Comacini et la coupole de Juvara (d'après P. M. Bardi, Belvedere dell'architettura italiana*, Roma, 1934). In* Novocomum, op. cit. *à la note 9.*

événement poétique[10]. En ce sens, on pourrait également dire que le résultat architectural, une fois achevé, paraît reproposer l'esthétique lecorbusienne de la *plasticité* et de l'*émotion*.

Une autre leçon nous vient encore une fois des archéologues qui, tout en sachant bien l'importance de la connaissance des *matériaux* pour la datation d'un ouvrage, savent également que celle de la datation (qui est le but de l'archéologue) est une opération complexe, allant de l'examen du document matériel à l'analyse philologique des documents écrits : il s'agit d'un dispositif procédural abondamment structuré qui, à la fin, ne pourra se résoudre que par une interprétation d'intentionnalité. Les marques imprimées sur certains blocs de pierre ou sur des briques, l'aspect (parfois bien avant l'analyse chimique) des liants et la technique de l'ouvrage en terre cuite sont souvent des éléments résolvants; si bien que «*dans le contraste entre les sources antiques et le mur, c'est ce dernier qui a raison : le mur, c'est-à-dire la réalité matérielle, s'impose à la tradition écrite*»[11].

Malgré tout cela, non seulement la simple connaissance des matériaux et de leur technique constructive ne suffit pas mais elle peut également conduire à des fourvoiements historiques. Par exemple, bon nombre de savants ont attribué à deux périodes chronologiques distinctes les murs et le temple de l'Acropole de Terracina, en se basant sur la différence des techniques dans l'*opus incertum* des deux constructions. Or cette différence n'excluait pas leur contemporanéité parce qu'elle était liée à la nature différente des deux édifications (murs et temple), lesquelles requéraient un traitement constructif et représentatif différent[12]; leur appréciation ne dépendait donc pas d'un ordre de considérations matérielles mais plutôt de leur statut historico-culturel et expressif.

Eloignement conceptuel et technologique de l'architecture

Les architectes modernes ressentent tout particulièrement la perte du contrôle sur la production et sur l'emploi des matériaux de construction, maîtrise millénaire incontestée dont Vitruve donne un témoignage valable pour toute la *gens architecte*, passée et à venir. Désormais les industriels, entrepreneurs, ingénieurs s'en sont emparés.

Une compensation sera recherchée, dans l'élaboration des projets, par le faste graphique avec lequel les architectes tentent de faire face à leur déficit instrumental et social. L'architecte sera également porteur de compétences constructives, mais seulement en tant qu'*agent de persuasion esthétique*[13]. Le divorce progressif d'avec le monde de la construction accentuera son rôle de persuasion esthétique; bien qu'il l'ait par tradition toujours assumé.

Quand ce processus d'éloignement a-t-il pris naissance dans le monde de la construction ? Et quelles sont les bases conceptuelles sur lesquelles le nouveau profil de l'ingénieur prend appui ?

Bien que fondée sur l'expérience, c'est-à-dire sur les protocoles d'observation systématique de phénomènes quantifiables, la science moderne est issue d'un débat philosophique : c'est ainsi pour Descartes et Galilée, lesquels, avec leurs programmes de "mathématisation de la science", ne font que produire des modèles abstraits de la réalité; ils la créent en quelque sorte. L'"axe neutre", dont l'absence ne permet pas à Galilée de poser convenablement le "problème de la poutre en console", était une hypothèse géniale bien avant d'être une réalité[14].

Alors qu'en 1822, l'anglais Charles Bage publia ce qui est, peut-être, la première formule pratique de mécanique rationnelle appliquée à la construction pour le calcul d'une poutre, il ne se rendit probablement pas compte que derrière lui, il y avait deux siècles d'édification laborieuse d'assises conceptuelles.

La formule de Bage se présente sous cette forme :

$$W = 2{,}2677 \frac{bd^2}{l}$$

Il s'agit précisément du calcul de la charge de rupture (W) d'une poutre métallique rectangulaire ayant "b" comme base, "d" comme hauteur, "l" comme distance entre les appuis (le tout en cm et en t/cm^2). Cette formule apparaît aujourd'hui, à nos yeux, tout à fait évidente : elle se présente à nous aussi familière que la relation entre espace, temps et vitesse sous la forme qui nous est habituelle : $v = e/t$. Mais, ce n'est pas tout à fait innocent.

A bien regarder, en effet, elle est légitime «*uniquement à un stade assez avancé d'algébrisation de la physique [...]; lorsqu'est établie ou au moins acceptée l'équivalence entre rapports de grandeurs et nombres, et donc la possibilité, dès que l'unité de mesure est choisie, d'exprimer avec un nombre une quelconque grandeur scalaire*»[15]. En réalité, avant cette révolution conceptuelle, il n'était pas possible de rapporter entre elles les grandeurs considérées (dans l'univers géométrique eudoxien-euclidien) non homogènes, à savoir poids et grandeurs linéaires ou de surface, espace et temps.

Au cours du siècle, nous aurons d'autres formules plus sophistiquées produites par le même Bage, et après lui par Eaton Hodgkinson; et encore celle de Gordon-Rankine, employée pendant des lustres dans les écoles; on aura l'affirmation de la démarche statico-graphique de l'école zurichoise de Culmann[16]. Mais, ce que nous voulons marquer ici, c'est la première apparition de la mutation substantielle que le langage mathématique et analytique imprime à la solution du problème de la *proportionnalité* des parties constructives et à ses implications dans le langage de l'expression architecturale.

La rationalité antique était *synthétique*: tout l'ensemble était pris en compte, et il était réglé par les mêmes principes qui régissent les parties et le détail. Par contre, la nouvelle rationalité est *analytique*: elle subdivise de manière cartésienne le tout en ses parties constituantes, et en définit l'élément minimum qui, dans le cas de la mécanique appliquée à la construction, est la poutre. Cette nouvelle rationalisation des démarches conceptuelles, dégagées de la charge symbolique qui ne correspond plus à l'esprit moderne, peut s'opérer pour l'instant, dans le domaine des constructions, à deux conditions : que soit mis au point l'outil analytique et algorithmique et que l'on puisse disposer de matériaux fiables et prévisibles dans leur comportement. Ainsi s'explique donc la nécessité de réaliser des hauts fourneaux toujours plus complexes et précis dans la production sidérurgique, comme, après la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, les Bessemer, les Thomas, les Martin-Siemens. Le premier système (analytique-algorithmique) et le second (technologique-industriel) s'engendrent et s'exaltent réciproquement : on peut probablement dire que l'un est le reflet, le *Doppelgänger* de l'autre.

L'architecture face à la rhétorique de l'art de l'ingénieur

En attendant, on enseignait encore à la fin du XVIII[e] siècle à l'architecte européen – par antonomase, celui qui était diplômé de l'Académie française des Beaux-Arts –, à concevoir dans le schéma gnoséologique de l'univers euclidien, surchargé de messages néopythagoriques. Prenons des exemples au hasard : on observera toujours que les grilles conceptuelles adoptées étaient montées de telle sorte qu'elles pouvaient certainement être utilisées comme de simples *recepta* presque automatiques; mais l'examen plus attentif révèle une quantité surprenante de significations extra-opérationnelles[17] (fig. 7).

Habituellement, ces schémas se présentent comme des grilles de tracés régulateurs. Chacune de ces grilles délimite l'univers dans lequel l'architecte doit opérer : c'est un découpage de l'univers mais un découpage homologue, un microcosme qui contient tout ce qui est dans le cosmos. Donc plus qu'un découpage, c'est peut-être une concentration, presque une partie qui contient le tout; et dans cet univers l'architecte pouvait ouvrir à la non-homogénéité des matériaux entre eux une perspective d'harmonisation dans un supposé "continuum" abstrait des proportions géométriques. A cet architecte, la nouvelle démarche analytique devait sembler tout à fait étrange ou même barbare : les outils scientifiques de l'ingénieur ne tardent pas à se présenter réellement à l'architecte, et dans de nombreux sens, comme une artillerie déployée pour la conquête de territoires opérationnels, plus que comme une vérité nécessaire. Il nous faudra le voyage en Grande-Bretagne de Schinkel pour commencer à nous rendre compte de la portée architecturale de l'événement industriel et de l'influence de l'art de l'ingénieur[18].

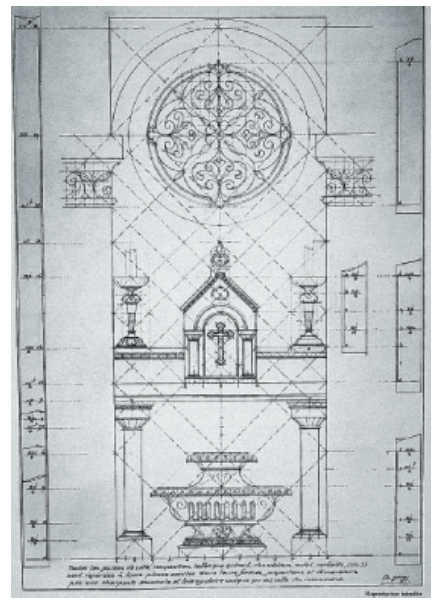


Fig. 7 Planche 16 du volume de Ch. Gougy, op. cit. *à la note 17.*

Cependant, la méthode de "composition architecturale" dispensée par Durand à l'Ecole Polytechnique préparait le passage, dans le domaine de la conception architecturale, de l'indistinct symbolique de la tradition à la nouvelle rationalité de la production industrielle. Dans la démarche durandienne, il y a démonstration de la méthode cartésienne déployée : la complexité est répartie dans ses éléments constitutifs simples, lesquels, pour pouvoir s'exprimer dans leur essence, s'étalent (s'aplatissent) sur une grille qui est purement distributive : les répartitions doivent se produire de manière parfaitement symétrique le long des axes et des entraxes. Le besoin de simplicité, d'éviter les excès baroques et le rococo indigeste, d'éliminer les mythes stupides et les inutiles anthropomorphismes néo-platoniciens, qui, pour Laugier[19] doit conduire à un "retour" à la substantialité, signifie pour Durand[20] puiser purement et simplement dans la rationalité donnée *hic et nunc* en adoptant un langage élémentaire.

Mais en réalité, cette impression d'agressivité extra-scientifique des ingénieurs peut déjà être explicitée à partir d'une démarche épistémologique. Si nous allons reconsidérer la *forme* des formules de mécanique appliquée (dont nous n'avons évoqué in extenso que celle de Bage), nous remarquerons qu'il apparaît toujours un nombre, au début du second membre de toutes les équations, dont nous nous demandons la provenance. C'est ce que nous appelons *coefficient :* comme le dit son nom, il s'agit d'un facteur qui opère avec les autres pour produire l'effet de l'équilibre (qui est justement le but de la statique) entre les actions ou les forces et la résistance des matériaux. Dans notre cas, il se présente comme une quantité numérique : par quoi ou par qui est-elle déterminée ?[21]

Il s'agit d'un facteur, appelé *coefficient de sécurité*, qui est à vrai dire une grandeur extra-mathématique : elle est déterminée par voie expérimentale, non sans, souvent, une bonne dose d'expérience, dépendant de facteurs humains, d'évaluation et aussi de courage et d'audace de qui la définit, en assurant personnellement la validité (même au prix de risques personnels : fig. 8). En effet, le coefficient de sécurité est une espèce de crédit sur la parole, la parole d'honneur : dans ce domaine, on s'y meut encore un peu comme au bon vieux temps, lorsque les résultats d'un quelque chose qui ressemblait au *bricolage* étaient la règle et que la justification scientifique était, en réalité, un acte de confiance – confiance évidemment obtenue et accrue par les succès (fig. 9).

Number of Experiments.	Weight of Beam in lbs.	Distance between Supports.	Area of Section in inches.	Deflection in inches.	Breaking Weight in lbs.	Strength per square inch of section.	Remarks.
1	36½	ft. in. 4 6	2·82		6678	2368	Tredgold's section of equal flanges, top and bottom.
4	40½	4 6	3·20	0·43	8270	2584	Fairbairn's section of 1825, with single flange.
7	38	4 6	2·98	0·63	9503	3188	
Mean.	39¼	4 6	3·13	0·53	8886	2886	
19	71	4 6	6·4	0·56	26084	4075	Hodgkinson's section of greatest strength, with area of flanges, as 6 to 1.
20	74½	4 6	6·5	0·50	23249	3576	
Mean.	72·82	4 6	6·45	0 53	24666	3825	

Fig. 8 Relevé comparatif des résistances de poutres en fonte jugées optimales selon leur profil. D'après William Humber, A Practical Treatise on Cast and Wrought Iron*, London, E. & F. N. Spon, 1857, p. 2 (in A. M. Zorgno,* op. cit. *à la note 16, p. 227).*

C'est justement sur ce terrain "social" du prestige que l'ingénieur érode le domaine de l'architecte. Ce n'était pas une petite affaire que de vaincre la méfiance vis-à-vis des "choses techniques". Face à cette attitude, l'ingénieur avait besoin d'un mythe, moyen puissant d'influencer les convictions et les conventions de comportement. C'est ainsi que le siècle positiviste de la technique a dû en produire au moins un : celui du "progrès". Ce mythe sera véhiculé, comme dans un diagramme spatial à grandeur naturelle, par le nouveau matériau, le *métal*, accomplissant ainsi la destinée de la *technologie-mère* du bois (que les merveilleuses planches de l'Encyclopédie avaient fait briller dans toute sa rationalité) et préparant l'avènement de l'ère du béton armé; il occupe conceptuellement et matériellement tout le siècle et même au-delà[22].

Mais, pendant presque tout le XVIII^e^ siècle, la nouvelle foi n'était pas du tout claire. On peut même dire qu'à côté des "Lumières"-mêmes était en train de se former un mythe antagoniste de la "régression": en effet, que ne fut le réquisitoire passionné de Laugier, sinon un "retour". Il est intéressant de remarquer que son rappel au modèle archétype de la cabane s'accompagne implicitement, "naturellement" dirait-on même, d'un matériau de construction lui aussi archétype : le *bois* (ou mieux, ici, l'*arbre*).

Il est difficile de se soustraire à la séduction des mots, surtout dans ce cas : en effet, on ne peut pas éluder le rappel du latin *materia* pour désigner, tout d'abord, l'*arbre* et donc, le *bois*; la même racine de *mater* nous conduit à imaginer un *matériau-maternel* (comme on parle d'une *langue maternelle*) dans la construction (justement celui avec lequel on édifiait la mythique cabane primitive, le mythique temple primitif...).

Désormais, il s'agit de voir où se situe la frontière entre matériaux de construction et conception du projet, entre construction et architecture. En effet, la connaissance des matériaux, tout au moins, est donnée pour sûre : dans la tradition, parce qu'elle fait partie de l'apprentissage normal de tout bon architecte; dans la modernité, parce qu'elle est garantie par les spécialistes[23]. D'où l'on retire l'impression que l'architecture ne doit relever de la compétence que pour parler toujours et encore, en privilégiant les démarches conceptuelles et de composition en termes d'abstraction, et donc de subordination des matériaux à ses fins, qui sont de parvenir à la plénitude d'expression de son idéal esthétique. Encore que conditionné par ces mêmes matériaux, cet idéal les emploie pour ce qu'ils ont toujours représenté pour l'architecture : l'occasion de créer un événement poétique.

Mais, puisque les matériaux comme la construction sont un produit socialement et culturellement élaboré, manipulé et contaminé, cet objectif a dû tenir compte non seulement de la productivité moderne, mais aussi de l'affaiblissement des "ordres" classiques, et encore de cette abondante *littérature du repliement* qui parcourt tout le XIX^e^ siècle : manifestation d'un malaise qui s'exprime comme si toute poussée en avant (pro-grès) devait contenir en soi l'avertissement de son contraire.

Cependant, le siècle s'éteignait avec un rappel encourageant. Déjà l'ouvrage, qu'on peut considérer comme le testament d'un siècle et l'annonce de nouvelles promesses (il voyait le jour en 1899) et qui restera le texte historique et théorique de référence et de formation pour plusieurs générations d'étudiants, s'intitulait *Histoire de l'architecture*, et non pas *Histoire de l'art de bâtir*; l'auteur en était un ingénieur et non pas un architecte[24]. Cet ouvrage, qui à la contemporanéité du XIX^e^ siècle ne dédiait qu'à peine deux pages sur plus de mille dont sont composés ses deux volumes, ne faisait que poursuivre le long des siècles la

Fig. 9 L'écroulement du Dee Bridge, 24 mai 1847 (in A.M. Zorgno, op. cit.*, p. 88). Le succès est également le résultat de la catastrophe. Pour la première fois dans l'histoire de la construction, on commence à posséder des données assez systématiques pour composer une inédite «histoire des insuccès, des incidents et des accidents», laquelle nous raconterait autrement et peut-être mieux le rapport entre construction et architecture.*

démonstration que les matériaux et la construction constituent l'occasion de confirmer le rôle prééminent de l'architecture en tant qu'art poétique : c'est-à-dire en tant que producteur de résultats esthétiques, plus exactement de systèmes formels réglés par des lois proportionnelles harmonieuses, celles-là même qui découlaient jadis du réalisme géométrique classique et qui découlent maintenant des lois de la statique, de la science des matériaux. Dont le sens ne peut être que celui d'une volonté d'expression que l'architecture porte en elle depuis qu'elle est née : donner un ordre au chaos, représenter la société dans laquelle elle agit, accueillir et accompagner l'homme dans son histoire, rendre sa terre habitable et meubler ainsi sa mémoire.

Traduit de l'italien par Anne-Françoise Petit

Notes

* Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1886: IX. T. 277.

** Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche*, 1638: Giornata prima.

1 Cf. Enrico Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri,* Torino, Giulio Einaudi, 1994 (et la présentation de l'ouvrage par Jacques Gubler, *Casabella*, Milano, n° 622, avril 1995).

2 Outre le très cité Wilhelm Friedrich Hegel (*Esthétique*, posthume, 1831), là où il dit que «*les matériaux de ce premier art [l'architecture] sont fournis par la matière proprement dite, non pas animée par l'esprit, mais plutôt pesante et modelée uniquement selon les lois de la pesanteur*», voir également le passage, moins connu des non-spécialistes, d'Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], Drittes Buch, Abschnitt 44 *(A. Schopenhauers sämtliche Werke,* hersg. von P. Deussen, Munich, 1911, pp. 252-253): «*[...] c'est la lutte entre la pesanteur et la résistance qui fait tout l'intérêt esthétique de la belle architecture[...]*».

3 Sur la conception du symbole en tant qu' "instruction du sens", et la critique du fonctionnalisme, voir Jacques Guillerme, «Symbole et pathos, [à propos de J. Frank]», *Amphion*, Etudes d'histoire des techniques, sous la direction de J. Guillerme, vol. 2e, Picard, Paris,

Fig. 10 L'église d'Ardeuil (Ardennes). In J. Saurer, op. cit., fig. 62.

1987, pp. 97 ss. (mais aussi le vol. 1er, ibid., 1987).

4 Cf. Joseph Saurer, *La destruction d'églises et de monuments d'art sur le front ouest,* B. Herder, Freiburg im Breisgau, 1917.

5 Cf. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* (1899), 2 vol., Ivry, Serg, 1976, vol. II, pp. 236-237.

6 A. Choisy, *op. cit.*, vol. I, pp. 307-308.

7 Vitruve (M. Vitruvius Pollio), *De Architectura Libri Decem,* L. III; cf. A. Choisy, *op. cit.*, vol. I, pp. 316-317.

8 A. Choisy, *op. cit.*, vol. I, pp. 228-229.

9 Cf. *Novocomum casa d'abitazione,* par Giorgio Cavalleri, Augusto Roda. Introduction de Daniele Vitale. Avec une contribution d'Alberto Artioli, Nuoveparole, [Como], 1988.

10 Cf. Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Philippe Potié, Cyrille Simmonet, *Le Corbusier. Le couvent de la Tourette*, Parenthèses, Marseille, 1987.

11 Giuseppe Lugli, *La tecnica edilizia romana,* vol. I, Roma, Giovanni Bardi, 1957, p. 10.

12 Ibidem, p. 12.

13 Cf. Philippe Potié, Cyrille Simonnet, «Construction / Culture», *Culture constructive. Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 29 (1992), Parenthèses, Marseille, p. 10. Voir également Werner Œchslin, «La brique ordinaire. Das Beaux-Arts Handbuch zum Ziegelbau», *Daidalos,* Berlin, n° 43 (1992), pp. 102-107.

14 Cf. Edoardo Benvenuto, «Dall'arte di fabbricare alla scienza delle costruzioni», in Anna Maria Zorgno, *Materiali tecniche progetto*, F. Angeli, Milano, 1995, pp. 60-75.

15 Enrico Giusti, «Galilei e le leggi del moto», in Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla mecanica ed i movimenti locali [1638]*, Giulio Enaudi, Torino, 1990, p. XXIX.

16 Cf. Anna Maria Zorgno, *La materia e il costruito*, Alinea, Firenze, 1988.

17 Voir, encore dans notre siècle, par exemple, Charles Gougy, *L'harmonie des proportions et des formes dans l'architecture,* Ch. Massin & Cie, Paris, [1925]; M. Borissavliévitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, Librairie A. Blanchard, Paris, 1954. Sans compter les travaux de Matila Ghyka, avec toute son influence sur Le Corbusier. Voir aussi Marguerite Neveux, H. E. Huntley, *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe*, Seuil, Paris, 1995.

18 Karl Friedrich Schinkel, *Die Reise nach Frankreich und England im Jahre 1826,* bearbeitet von Reinhard Wegner, («Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk», hersg. von Margarethe Kühn), Deutscher Kunstverlag, München / Berlin, 1990. Pour la préparation à la nouvelle conscience technico-esthétique, voir Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988.

19 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture,* Duchesne Libraire, Paris, 1755.

20 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*, Paris, première édition 1802-1805.

21 Cf. Vittorio Nascé, «La cultura tecnica contemporanea e le strutture dell'edilizia storica, le "regole dell'arte"», *Atti e Rassegna Tecnica*, Torino, Société des Ingénieurs et des Architectes, n° 3-4/ mars-avril 1986, p. 65. Cf. également Luigia Binda, «Sul calcolo a rottura delle strutture murarie: profilo dello sviluppo storico», in *Idem,* n° 10/octobre 1980, pp. 341 ss. Pour une vision générale v. Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne. L'Ecole des Ponts et Chaussées 1747-1851,* Presses de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, Paris, 1992 (spécialement les chapitres 10 et 11); Edoardo Benvenuto, *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico,* Sansoni, Firenze, 1981.

22 Cf. *Contributi alla storia della costruzione metallica*, coordinateur Vittorio Nascé, Collegio dei Tecnici dell'Acciaio/Firenze, Alinea, Milano, 1982. Voir également A.M. Zorgno, *op. cit*. à la note 16.

23 Outre le vieux Norman Davey, *A History of Building Materials*, 1961 et, désormais, le très classique S.-P. Timoshenko, *History of Strenght of Materials*, 1983, voir les plus récents *Architectural Technology up to the Scientific Revolution. The Art and Structure of Large-Scale Buildings,* Robert Mark, editor, The MIT Press, Cambridge (Mass.) / London, 1993; Cecil D. Elliot, *The development of Materials and Systems for Buildings*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) / London, 1992. Il existe une littérature remarquable, même si peu connue, tendant à unifier technique et technologie des matériaux, procédés de calcul et projet d'architecture, sur les fondements d'une "naturalité", "universalité" et "unité" de la raison, à la manière du siècle des Lumières, dans l'intention d'une fraternité retrouvée entre les courants multiples de pensée et les corporations professionnelles de la construction: Félix Cardellach, («ingénieur et architecte» tombé dans l'oubli), *Philosophie des Structures*, traduit de l'espagnol par Léon Jaussely, H. Dunod et E. Pinat Paris, 1914; le très fameux Eduardo Torroja, *Razòn y ser de los tipos estructurales*, 1960, qui, dans l'édition italienne (sous la direction de Franco Levi, UTET, Torino, 1966) porte le titre: *La concezione strutturale. Logica ed intuito nella ideazione delle forme;* le livre qui a connu en son temps une grande fortune, de Mario Salvadori et Robert Heller, *Structure in Architecture,* Prentice-Hall Inc., Englewood Cliff (N. J, USA), 1963 (qui dans l'édition italienne, Etas Kompass, Milano, 1977, réimpression de la 2e édition de 1967, la 1re édit. étant de 1964, ce n'est pas un hasard, à la présentation de Pier Luigi Nervi), volume significativement dédié *"A la Tour de Pise qui depuis huit siècles ne s'écroule"*; jusqu'à l'important Giulio Pizzetti, Anna Maria Zorgno Trisciuoglio, *Principi statici e forme strutturali,* UTET, Torino 1980, qui constitue probablement l'ultime tentative importante de recomposition des membres épars de la conception architecturale. En effet, le volume suivant de peu (1981) de E. Benvenuto, *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico* (op. cit. à la note 21) reporte le discours dans le sein des compétences, sans ne rien concéder aux prétentions intuitionnistes, effectuant toutefois dans le même temps une opération inédite, celle de faire déferler l'histoire dans le territoire traditionnellement protégé des mathématiques et de la mécanique: opération, en effet, inverse à celle d'introduire une science a-historique des constructions dans le domaine tellement historisé de l'architecture.

24 Evidemment, on fait référence à A. Choisy, *op. cit*. à la note 5.

Une vitalité ignorée derrière l'enveloppe bâtie

La rénovation des constructions vue à travers l'anatomie de leur peuplement

Gilles Barbey

Il peut sembler paradoxal de vouloir encore compléter le corpus théorique relatif à la conservation du patrimoine bâti. Mais la pratique courante dans ce domaine, même si elle est bien documentée, ne prend guère en considération l'usage effectif des constructions, pas davantage d'ailleurs que la nature de leur peuplement. Cette lacune demande à être corrigée. Nous tenterons de le faire en nous appuyant sur l'effet de convergence de l'histoire des comportements humains et de la psychologie sociale, qui postulent chacune la référence aux acteurs et usagers du cadre bâti pour saisir les enjeux de sa conception, de son usage et de sa protection. Cette perspective n'implique nullement le renoncement à l'analyse matérielle de l'ouvrage dégradé, dont l'utilité est hors de doute. Le présent texte envisage en priorité la question des valeurs immatérielles du bâti qui restent trop largement méconnues.

Etages du monde parisien. Composition de Bertall, lithographiée par Lavielle pour «Le Diable à Paris». Esquisse dans L'Illustration, *n° du 11 janvier 1845. La représentation du peuplement des maisons émane de leur vision "écorchée" en coupe. La mutation historique du cadre de vie apparaît à travers l'analyse stratigraphique des décors successifs. Ce sont des témoignages utiles d'occupation du bâti.*

Observation du milieu habité

Au centre de la recherche théorique sur l'habitat, deux modes d'analyse émergent de manière insistante. Le premier, inauguré dans la station expérimentale de psychologie écologique de Midwest aux USA par le psychologue Roger Barker[1] s'intéresse au "flux" des comportements humains (*stream of behaviour*) et à l'étude du cadre du comportement (*behaviour setting*) où tout milieu est examiné à la manière d'une scène de théâtre, caractérisée par la rencontre d'un nombre déterminé d'acteurs sociaux et de leur milieu d'action. Ainsi est suggérée l'idée de la *fréquentation humaine* de l'architecture, qui est par ailleurs approfondie par un autre psychologue américain, Robert Bechtel[2], lequel a formulé le principe de la *manning theory,* qui correspond à l'optimisation de la capacité humaine du milieu bâti. Certaines constructions sont peuplées d'un nombre équilibré d'acteurs, tandis que d'autres le sont à l'excès ou, au contraire, très insuffisamment, à l'image des stations d'essais scientifiques implantées dans des territoires reculés, qui ne sont occupées que par un nombre limité de responsables seulement. La suggestion que dans chaque type bâti se reconnaît un milieu d'action et des acteurs correspondants en nombre déterminé nous paraît fondamentale, comme l'a du reste reconnu Erving Goffman[3] avec son illustration de la présentation de soi dans la vie quotidienne.

Wiliam Hogarth. «Le petit déjeuner». Planche II, in J. Burke & C. Caldwell, Hogarth. Gravures. Œuvre complet, *trad. P. Peyrelevade, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1968. Mariage à la mode. 1845.*

La scène représente Lady Squanderfield prenant son thé matinal en compagnie de son mari tout juste rentré d'une nuit de débauche et en présence du major-dome. Le faste du décor contraste avec le désordre des objets, illustrant le côté déréglé de la scène sociale.

La seconde perspective d'examen prioritaire est la reconnaissance des mécanismes d'appropriation spatiale qui caractérisent l'implication humaine et sociale dans l'habitat. L'appropriation de l'espace est à n'en pas douter un phénomène complexe, aux composantes et retentissements multiples, illustré notamment par les réactions de possession, de défense, de domination, mais aussi d'adhésion, d'accoutumance et de privatisation du milieu habité[4]. Une semblable définition implique parallèlement l'envers de l'appropriation, à savoir la désappropriation ou l'expropriation. L'occupation humaine du milieu bâti nous apparaît comme une succession de démarches alternées d'appropriation, de désappropriation et de réappropriation, qui déterminent à leur tour des formes de manipulation spatiale et de modification constructive. Par ailleurs, les pratiques intensives d'appropriation et d'usage du bâti peuvent se révéler à leur tour aussi destructrices que les stratégies de restauration architecturale.

En se fondant sur ces deux postulats, il est possible d'accorder l'attention que réclame la question du *peuplement* et du *repeuplement* du milieu bâti, qui a été constamment occulté dans les thèses portant sur la restauration architecturale. En effet, cette dernière part de l'idée que seule l'origine des constructions, reflétée par leur conception architecturale et la traduction constructive – au surplus éventuellement les modifications ultérieures apportées au bâti –, constitue l'état à rétablir lors des tâches de rénovation. La problématique de la réception des bâtiments par leurs familiers est en revanche laissée de côté, comme si l'action humaine sur l'espace bâti n'avait en dernier ressort qu'une importance négligeable. Fort heureusement, cette attitude bornée est désormais contestée par les applications de la POE[5], stratégie qui consiste à soumettre les constructions existantes à une observation continue de leur usage, dans le but d'y apporter en temps utile les correctifs nécessaires. Cette mesure de vigilance, obligatoire depuis peu pour tous les nouveaux bâtiments publics édifiés aux Etats-Unis, n'est pas encore répandue en Europe. Elle s'applique de façon plus malaisée aux bâtiments d'habitation, dont le "fonctionnement" n'est pas prescriptible dans les mêmes termes que pour des constructions à but de production ou de service.

Il y a donc une certaine urgence à reconnaître quelques évidences à propos de l'utilisation des bâtiments d'habitation et à formuler certains principes applicables en vue de leur entretien, maintien et renouvellement. La perspective esquissée ne revient pas simplement à appliquer les stratégies du développement durable (ou soutenable)[6] au logement, mais à repenser ses fondements, de manière à lui éviter autant que possible de subir les formes de déclin trop connues que sont l'obsolescence fonctionnelle et physique.

A la base de cette vision prospective figure l'idée de l'*équilibre homéostatique,* qui veut qu'un milieu bâti reste fidèle à lui-même, tout en acceptant le changement inévitable.[7] Dans cette perspective, on reconnaîtra la justesse de l'idée de *reprise,* envisagée comme l'équivalent d'un ressouvenir dirigé vers l'avenir davantage que comme un retour au passé.[8]

Par ailleurs l'assimilation de la rénovation du logement collectif aux politiques du patrimoine bâti enjoint le conservateur à ne plus envisager la revitalisation du bâti dégradé sous l'angle exclusif de l'intervention médicale ou chirurgicale, mais aussi sous celle, d'inspiration plus juridique, du procès de réhabilitation[9]; enfin et surtout en fonction d'une volonté de réanimation[10] qui tient essentiellement à la présence des acteurs sociaux. L'importance de l'usage comme condition essentielle de survie a par ailleurs été démontrée[11]. Il reste à vulgariser l'idée que la nécessité d'une véritable épistémologie de la présence humaine dans le bâti s'impose comme condition préalable à la détermination d'une méthodologie de la réanimation. De plus, les politiques de repeuplement des constructions doivent obligatoirement tenir compte de la mobilité sociale, qui constitue l'envers de l'enracinement. La permanence domiciliaire est par conséquent une notion relative, soumise à l'alternance des générations d'habitants.

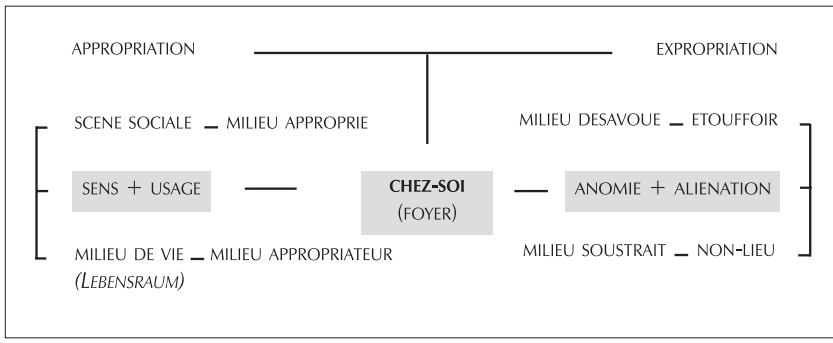
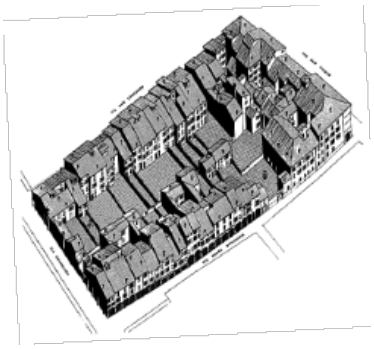


Schéma d'appropriation et de désappropriation du chez-soi, pertinent notamment à l'occasion des opérations de délogement et de relogement. A noter les composantes active et passive de l'appropriation domestique.

Pérennité du peuplement

La célèbre opération de revitalisation et de reconstruction partielle du bâti dégradé à Bologne au début des années 1970 a démontré l'opportunité de valoriser les connaissances acquises à partir de l'étude de la morphogénèse et de la morphologie urbaines. Si opportune qu'ait pu se révéler la reconversion du bâti bolognais, force est de reconnaître la priorité des préoccupations édilitaires tournées vers la restauration des constructions et l'aspect quantitatif du relogement des populations[12]. La question de l'occupation des



Bologne. Vue perspective d'un îlot urbain à la via San Leonardo, 1962-1975. Selon P. L. Cervellati et al., op. cit. *à la note 12.*

L'étude comparée des documents cadastraux et du plan de 1702 a permis d'établir un projet qui reconstitue l'état parcellaire original avec ses très petites habitations et rétablit (en démolissant les constructions parasitaires) le jeu des espaces libres à l'intérieur de l'îlot. La réanimation du centre-ville décidée vers 1970 semble avoir évolué entre-temps vers une forme de "gentrification" du secteur historique.

appartements reconvertis et de l'évolution des besoins domestiques dans le temps ne pouvait légitimement pas être prise en charge dans la même foulée. Il n'en reste pas moins qu'il serait instructif d'examiner aujourd'hui comment les configurations stéréotypées du logement moderne, imprimées à un bâti préexistant, ont accueilli les transformations récentes des modes de vie.

Il est apparu que trop souvent, dans un passé récent, le caractère "progressiste" de la réhabilitation-reconversion du bâti dégradé a été salué de façon hâtive, sans que soit posée la question de l'opportunité d'un programme parfois arbitrairement imposé aux structures bâties plutôt que raisonné en fonction des dispositions héritées. Nous ne disconviendrons pas que d'excellents logements ont été aménagés dans d'anciennes usines[13], mais cette considération n'invalide pas le constat d'échec qui peut être attribué à tant de mesures inopinément appliquées pour pallier notamment la dérive des grands ensembles d'habitations, victimes d'une pathologie bien connue. Les mesures de correction apportées de façon inopportune résultent fréquemment d'une insuffisance de fondement théorique. Par ailleurs, les remèdes se révèlent parfois erronés, faute d'une mise à l'épreuve préalable ainsi que d'une volonté d'expérimentation.

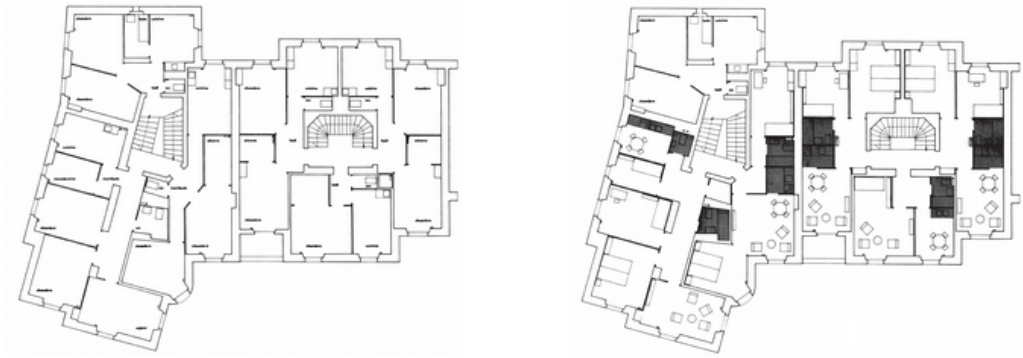
Sans présenter toute fois un degré de gravité et d'urgence comparable à celui des morbides "grands ensembles" d'habitation, deux exemples de constructions du début de ce siècle, même s'ils n'ont pas un caractère magistral, aideront à saisir l'importance d'un approfondissement non seulement de l'histoire de l'architecture et des types bâtis, mais aussi des péripéties du peuplement des maisons, illustrées par les micro-histoires des habitants.[14] Les chroniques résidentielles sont malheureusement extrêmement rares et les romanciers avares d'information sur les phénomènes d'adhésion ou de distanciation affective des habitants à leur cadre de vie. L'ego-histoire ou les biographies résidentielles restent des exemples isolés d'enquêtes, pratiquées par quelques chercheurs seulement[15], mais qui ne connaissent guère de diffusion. Aussi voyons-nous dans les immeubles de Beau-Site à Genève et les anciennes villas Toscane et Pauline à Clarens-Montreux une source d'information précieuse.

Modernisation d'un immeuble sans délogement

Un fragment d'opération "bolognaise" met en scène vers 1970 des immeubles d'habitation genevois édifiés en 1911, inaugurant la pratique d'interventions dites "tiroirs", lors desquelles les habitants sont maintenus dans leurs murs durant les travaux. L'accoutumance et l'attachement des habitants à leur chez-soi tient souvent à la force de l'habitude et au poids du vécu. L'angle de vue sur l'extérieur et la présence d'un voisin de palier bien disposé constituent des arguments en faveur de l'enracinement au logis[16].

Le but de l'opération de Beau-Site a consisté à maintenir en état le patrimoine immobilier et à conserver les habitants dans leur domicile. Du point de vue légal, les preneurs et le bailleur ont pu s'assurer de leur intention réciproque de modifier l'état des surfaces louées moyennant une réadaptation des loyers proportionnelle au coût des travaux. La revalorisation progressive du terrain pousse aussi à rénover l'immeuble de manière à en accroître la valeur d'usage. Il ne faut pas non plus omettre la question des sentiments d'attachement que les habitants de longue durée éprouvent vis-à-vis de leur logement.

La modernisation des logis à Beau-Site consiste en une réfection des locaux, avec introduction du confort ménager et de nouvelles salles de bains, ainsi que – et cela est plus



Immeuble rue Beau-Site, Genève, 1911. Rénové vers 1970. Plan de l'étage courant avant et après rénovation. J. Vicari et associés, arch.
L'insertion de nouveaux blocs sanitaires et l'interversion des cuisines permettent de revaloriser l'usage potentiel des pièces situées au sud dans la situation la plus favorable, en redestinant les locaux placés au nord à la fonction de chambres à coucher. La population des bâtiments est maintenue sur place durant les travaux selon le principe de l'opération dite "tiroir".

innovateur – du renversement du plan pour intervertir cuisines et chambres à coucher. Ce dispositif permet en effet d'allouer des surfaces proportionnellement plus vastes aux pièces d'habitation, parallèlement à l'introduction du confort sanitaire.

Le programme de modernisation des logements a entraîné une rocade des locataires à l'intérieur de l'immeuble, qui a impliqué pour chacun un double déménagement – toutefois bien accepté – pour renouer avec des habitudes acquises. Peu nombreux sont les cas de déménagement hors du bâtiment, qui auraient été engendrés par l'insatisfaction de voir le cadre transformé et les loyers renchéris.

Pour les architectes responsables de l'opération, il a fallu imaginer les conditions du maintien des locataires in situ et du relogement, en adaptant la nuisance découlant des travaux à la tolérance des habitants. Le bénéfice retiré des transformations opérées dans la continuité résidentielle est fort appréciable car, en l'absence de toute action de déracinement, les locataires ont renoué avec leur vécu antérieur de l'immeuble. Cet exemple démontre bien l'opportunité du travail sur le peuplement et le relogement[17], qui permet de cas en cas la sauvegarde et le renforcement des liens affectifs tissés entre habitant et milieu de vie, sans compromettre l'assurance d'une large appropriation spatiale.

Repeuplements successifs d'une même construction

Bien différente est la réadaptation du peuplement des villas Toscane et Pauline à Clarens-Montreux depuis leur édification en 1906. Conçues selon leurs propres aspirations par un duo composé d'un notaire-promoteur immobilier et d'un architecte, ces deux "villas" à l'italienne forment en fait un seul immeuble, caractérisé par un jeu de terrasses habilement orchestré pour ménager de bons rapports de voisinage ainsi que l'indépendance des deux familles. Après la désertion des familles des promoteurs, la construction est adaptée à l'habitation collective moyennant la division des appartements déployés sur plusieurs étages en logis distincts. Il s'ensuit une quarantaine d'années d'occupation stable de l'immeuble par des ménages dont les rapports de voisinage ne laissent guère de traces. Il ne semble pas que le déséquilibre consécutif aux retentissements de la distribution primitive des espaces sur la composition des logis réadaptés ait influencé les pratiques domestiques.

Anciennes villas «Toscane» et «Pauline», Clarens-Montreux, 1906. L. Villard, architecte.

«...Au rez-de-chaussée, les bureaux de mon père en pleine activité: dessinateurs en blouse blanche assis devant leurs planches à dessin, odeur de calques, et, dans les placards, les stocks de crayons Koh-i-Noor jaunes, légers, presque appétissants. Aux murs, en perspectives, les réalisations les plus réussies.

Au premier étage, on pénètre chez nous par un grand vestibule dont le sol est en mosaïque. A droite, la salle à manger, entièrement boisée, plafond à caissons, grand lustre de cuivre, et ces fresques de mon frère Francis représentant des paysages antiques[...]. A côté, le grand salon Louis XVI, blanc et or, avec son bow-window *(la mode est aux choses d'Angleterre) qui s'ouvre sur le paysage lacustre. Un piano majestueux y trône, de marque allemande. C'est autour de lui que plus tard, les dimanches de pluie, toute la famille attaquera en chœur le Requiem de Mozart, ou des cantates de Bach, accompagnés par mon frère Louis ou ma sœur Mathilde...»*

J. (Gilles) Villard, Mon demi-siècle, *Ed. Payot, Lausanne, 1954, pp. 23-25.*

Photo de droite: état du bâtiment vers 1980.
Photo de gauche: Jacques Gubler 1997.

Vers 1985, le voisinage du quartier s'est fortement dégradé avec l'intensification du trafic motorisé à la rue du Lac et les nuisances sonores qui en résultent. L'élection d'un domicile dans ce secteur de la ville n'exerce plus le même attrait qu'auparavant et l'immeuble, progressivement abandonné par ses locataires, fait place à un hôtel "garni", qui fonctionnera aux périodes d'affluence touristique seulement et de manière complémentaire à d'autres établissements hôteliers de la place. L'hôtelier-promoteur effectue lui-même les travaux en chargeant des entreprises de construction de menus perfectionnements destinés à créer des chambres d'hôte, sans compromettre les dispositions architecturales, ni le décor intérieur.

Le résultat de cette transformation qu'on pourrait qualifier de lourde sur le plan de l'usage est en réalité légère en ce qui concerne l'adaptation constructive et matérielle. La démonstration est faite qu'il est possible de convertir un cadre familial d'habitation régulier en un lieu d'accueil hôtelier, saisonnier et intermittent, sans pour autant bousculer l'aménagement intérieur. En pareil cas, la mutation des fonctions n'a pas compromis l'échantillonnage des valeurs culturelles que sont le style italianisant, la multiplication des terrasses ouvertes, le décor éclectique des stucs et le caractère de dignité inculqué aux pièces principales. Seules semblent varier dans le temps les circonstances d'appropriation des usagers-habitants, tributaires de la durée de séjour ou de résidence.

Relogement contraint

Diverses expériences de relogement forcé sont connues. Parmi elles, le récit d'une opération de réhabilitation à Douai[18]. Dans ce cas particulier, des habitants de logements F3 situés dans des HLM totalement dégradées ont mal vécu le relogement dans des pavillons familiaux à proximité qui semblaient pourtant offrir des conditions d'habitation infiniment préférables à celles de l'ancien domicile.

Il semble que des attitudes d'appropriation, telles que le *savoir-faire avec* et le *savoir-être,* ont permis aux habitants d'apprivoiser et de faire corps avec leur ancien logis, grâce à des pratiques d'entraide et de solidarité du voisinage particulièrement étroites parmi la population résidente. Le relogement brutal est alors vécu comme une mesure d'expropriation et de stigmatisation sociale, engendrant l'isolement des ménages, qui se substitue à une cer-

taine mobilisation conflictuelle. Le relogement des anciens locataires des HLM s'avère être ressenti comme une dépossession et une rupture de vie, autrement dit une mesure de désappropriation.

Cet exemple prouve bien que les préjugés réformistes des édiles et de milieux de la construction sont insensibles aux réactions des habitants, qui ne sont jamais détachées des expériences vécues. C'est ainsi que des comportements insoupçonnés peuvent apparaître en dépit de toute logique de vraisemblance.

Pour une propension à la revalorisation du bâti

De toutes les expériences tentées à propos du relogement ou du peuplement de constructions existantes, il n'a pas encore été tiré de synthèse ou de conclusion[19]. Il n'en reste pas moins qu'avec l'élargissement de la reconnaissance patrimoniale à la quasi-globalité du domaine bâti, la question de l'occupation et de la capacité humaine se pose avec urgence. Une mise en relation des motifs d'appropriation (ou d'expropriation) et des réactions des usagers-habitants s'impose. Il faut tendre à reconstituer les modes d'être et les modes d'habiter, à travers leurs péripéties les plus complexes et nuancées. Cette condition implique une compréhension de l'histoire qui dépasse celle des tendances et des courants pour s'impliquer dans l'analyse des trajectoires individuelles et des micro-histoires. Or les sciences sociales et humaines ont contribué à identifier des concepts et méthodes applicables, dérivés de la recherche portant sur les relations homme-environnement.

L'expérience domestique vécue, rapportée notamment par les récits de vie et les analyses phénoménologiques, nous renseigne sur ce qu'on pourrait qualifier, à défaut d'une dénomination plus précise, d'*ancrage patrimonial*. Celui-ci dépend étroitement des liens établis avec le milieu habité, qui est invariablement et simultanément une *scène sociale* (au sens de *behaviour setting*) et un *Lebensraum*. L'ancrage patrimonial est alternativement menacé par l'expropriation et revalorisé par l'assurance d'une appropriation spatiale "réussie". Le milieu d'existence s'étend non seulement à l'habitation, mais encore au lieu de travail, qui est souvent l'enjeu de conflits déstabilisateurs, donc expropriateurs.

On peut considérer que l'ancrage repose largement sur la notion de valeurs, qui sont invariablement appréciées en termes d'usage et de culture, par conséquent de matérialité et d'immatérialité. Cet amalgame incontournable est responsable du sens attribué aux lieux ou milieux fréquentés, auxquels la logique voudrait qu'on s'identifie ou qu'on les rejette. La valorisation du cadre de vie est sujet de préoccupation et d'investissement personnel. Seuls échappent à cette règle les milieux désertés et privés de vie. L'identité d'une population est donc largement dépendante de ses facultés combinées d'appropriation et de réappropriation de l'espace familier. Or, une définition quelque peu exigeante de l'appropriation spatiale[20] fait ressortir le caractère actif de la notion (s'approprier) en parallèle avec sa signification passive (être approprié). Tout milieu de vie est donc à la fois approprié et dans une proportion variable appropriateur.
A la base de ce constat, la conservation du patrimoine bâti et la reprise des constructions n'apparaissent plus comme un exercice de pure réhabilitation matérielle. Elles impliquent invariablement une forme de *restauration sociale* qui passe par la réanimation et/ou le repeuplement du bâti. Ce point de vue, notamment défendu par Paul Philippot[21], paraît aujourd'hui d'autant plus fondamental que le patrimoine ne connaît plus de limites, tandis que les moyens de l'entretenir passent à la portion congrue. Il convient donc de déployer

PATRIMOINE BATI DANS SA TOTALITE

PATRIMOINE SOCIO-CULTUREL INCARNE DANS / PAR LE BATI

ANCRAGE HUMAIN DANS LE PATRIMOINE BATI

OBSOLESCENCE FONCTIONNELLE ET PERTE DE SENS

REACTIVATION ET REVALORISATION DU SENS PERDU

SENS RECURRENTS

VALEURS CULTURELLES

VALEURS D'USAGE

AFFINEMENT DES STRATEGIES DE REPRISE

Essai de systématisation de la reprise du bâti obsolète en fonction de l'identité patrimoniale. Les rubriques de ce schéma se lisent de haut en bas selon un mode déductif, respectivement de bas en haut sur un mode inductif.

davantage de références épistémologiques et d'imagination dans la mise en place d'un diagnostic exigeant porté sur l'objet bâti, pris en considération dans son contexte socio-historico-géographique. Plus que jamais auparavant, les instruments sont à disposition, mais les conditions de valorisation des ressources méthodologiques et techniques restent insuffisantes et trop largement dépendantes de l'économie envisagée à court terme. Il est urgent de s'interroger parallèlement sur la question des priorités à accorder à l'environnement social ou au milieu bâti, selon un ordre de pondération qui ne soit exclusif ni de l'un ni de l'autre. Ainsi est esquissé un parcours décisif, qui contribue à l'enrichissement méthodologique.

Reprise finale

Une position anthropocentrique à l'égard de la valorisation du bâti puise quelque encouragement à la source de la toute récente «Déclaration de Sophia»[22] , où l'écologie sociale est mise en exergue. Il nous apparaît utile de chercher à rassembler les thèses antérieurement esquissées sous la forme des principales "insinuations" suivantes, que nous aurons tendance à classer selon un ordre allant du plus abstrait au plus concret[23].

La continuité du peuplement est un gage de pérennité pour les constructions.

La scène sociale incarnée par un bâtiment est la principale pourvoyeuse de sens.

L'appropriation étroite du bâti est une caution pour l'identification au milieu bâti.

De l'aptitude à la réappropriation du bâti découlent les impératifs d'adaptabilité et de réversibilité des constructions.

Les valeurs culturelles et utilitaires du bâti sont solidaires et concomitantes.

L'assurance de la persistance d'un usage pour toute construction obsolète est aussi essentielle que le rétablisssement de son intégrité matérielle.

L'usage du bâti joue un rôle essentiel de ferment au même titre que la spatialité et la temporalité.

Seul un diagnostic approfondi et inspiré par l'expérience permet de déterminer les remèdes à appliquer et les performances à inculquer au bâti dégradé.

Des mesures préventives d'entretien constituent la meilleure assurance contre toute menace d'obsolescence.

Il n'est guère possible d'honorer l'ensemble de ces consignes dans une même foulée. Par contre, un itinéraire méthodologique tend à se dessiner dans le but de valoriser en priorité la scène sociale avec ses acteurs, puisque ce sont eux qui impriment au cadre bâti les indispensables réajustements périodiques.

Notes

1 R. Barker, *The Stream of Behavior. Explorations of its Structure and Content,* Appleton-Century-Crofts, New York, 1963.

2 R. Bechtel, The undermanned Environnement: «A Universal Theory?» in *EDRA 5, Proceedings of EDRA 5* Conference in Milwaukee, USA, 1974.

3 E. Goffman, *La présentation de soi dans la vie quotidienne.* Trad. française, Ed. de Minuit, Paris, 1973, pp. 227-288.

4 P. Korosec-Serfaty, ed., *Appropriation de l'espace,* Actes de la conférence internationale de psychologie de l'espace construit, Strasbourg, 1976.

5 W. Preiser, H.Z. Rabinowitz, E.T. White, *Post-Occupancy Evaluation,* Van Nostrand Reinhold, New York, 1988.

6 La notion de «développement soutenable», affirmée lors de la conférence des Nations Unies sur l'environnement en 1992, peut prêter à la confusion tant elle est complexe et paradoxale.

7 Notion identifiée par le biologiste américain Cannon.

8 Cf. à ce propos la notion de reprise identifiée par S. Kierkegaard dans le roman du même nom, 1843. Trad. française, Flammarion, Paris, 1990.

9 A. Miccoud et J. Roux, «L'architecture en procès de réhabilitation», *Annales de la recherche urbaine,* n° 72, sept. 1976.

10 Cf. A. Corboz, «Bâtiments anciens et fonctions actuelles: esquisse d'une approche de la "réanimation"», *Werk*, 1975, n°11, pp. 992-994.

11 D. Pinson, *Usage et architecture*, L'Harmattan, Paris, 1993.

12 P.L. Cervellati, R. Scannavini, C. de Angelis, *La nouvelle culture urbaine, Bologne face à son patrimoine,* Ed. du Seuil, Paris, 1981 (1977).

13 B. Reichen, P. Robert, «La riconversione nel debatito architettonico contemporaneo», *Parametro*, n°180, sept-oct. 1990.

14 Cf. G. Barbey, R. Lawrence, «Mediation Between Behavioral and Historical Studies of People an Their Built Environment.», *Workshop EDRA* 16, New York, 1985.

15 Cf. M. Catani, S. Mazé, *Tante Suzanne, Une histoire de vie sociale*, Librairie des Méridiens, Paris 1982; et M.V. Giuliani, G. Barbey, «Autobiographical Reports of Residential Experiences», in *Housing: Design, Research, Education,* Bulos & Teymur eds., Ethnoscapes, Avebury 1993/II, pp. 81-94.

16 J. Vicari, «Un exemple de modernisation à Genève: Rue Beau-Site», *Habitation* (Lausanne), janvier 1976.

17 Cf. H. Coing, *Rénovation urbaine et changement social,* Les Editions Ouvrières, Paris, 1966; et H. Gans, *The Urban Villagers,* Free Press of Glencœ, Macmillan, Toronto, 1962.

18 J. (Gilles) Villard, *Mon demi-siècle,* Ed. Payot, Lausanne, 1954, pp. 23-25.

19 S. Dupuy, *L'envers du décor de la vie sociale "dégradée".* Texte introductif, journée-débat du 25.1.1984, Institut d'urbanisme de Grenoble.

20 Il n'existe à notre connaissance aucune tentative de synthèse à ce sujet.

21 Cf. P.H. Chombart-de-Lauwe, «Appropriation de l'espace et changement social», in P. Korosec-Serfaty, *op. cit.*, p. 32.

22 P. Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre: une vision humaniste,* C. Périer-D'Ieteren éd. Kortrijk, Grœningen, 1990.

23 Déclaration de Sofia. Assemblée générale de L'ICOMOS, 9.10.1996.

24 L'idée d'insinuation suppose plutôt la notion d'hypothèse que celle d'assertion ou de recommandation.

1874, Lausanne capitale fédérale

L'édilité publique comme facteur du marché immobilier et de l'aménagement urbain

Pierre Frey

Le principe constitutionnel de la séparation des pouvoirs fédéraux en trois corps distincts adopté en Suisse depuis 1848, combiné avec la très lente émergence de l'idée d'un Etat fédéral a contribué à créer, pensons-nous, les conditions nécessaires pour faire valoir l'idée selon laquelle au moins un de ces trois pouvoirs pouvait être installé au-dehors de la capitale politique de l'Etat. Pour des motifs d'organisation et de regroupement géographique du personnel politique de cet Etat, seul le pouvoir judiciaire pouvait être l'objet d'une telle "délocalisation". La pensée maîtresse de cette mesure pourrait avoir été un souci d'équité dans la répartition des institutions fédérales parmi les différents cantons. En effet, contrairement à ce qui avait été énoncé en premier lieu, le Polytechnicum a été établi à Zurich et non en Suisse romande et l'on a renoncé à la création d'une université fédérale.

L'épisode – disputé – de l'attribution du siège du Tribunal fédéral suisse[1] sera l'occasion de confirmer l'importance politique du canton de Vaud dans la Confédération; du fait de l'installation du Tribunal suprême, sa capitale, participant désormais au siège du pouvoir fédéral helvétique, peut entreprendre de matérialiser son rang au sein de l'Etat fédéral. Elle confiera à l'aménagement urbain, à l'architecture, puis à la sculpture et à la peinture, ainsi qu'aux arts d'ornement, le soin d'exprimer ce statut nouveau.

Inversément, l'institution judiciaire, par le double effet du siège excentrique et de la localisation dans une région linguistique minoritaire, semble gagner un supplément de crédibilité et comme une confirmation de son indépendance. Dès 1874, il est pensable qu'un magistrat ou un plaideur, tout imprégné de la tradition romaine et désignant le *lieu* pour la *chose*, constate : *Lousonna locuta, causa finita*.

Enoncer l'enjeu symbolique de cette installation en préambule de l'étude de quelques aspects de son histoire locale et architecturale revient à exposer son argument. Si une ville consent à se battre sur le plan législatif et politique pour obtenir le siège et construire le Tribunal fédéral, elle ne tardera pas non plus à investir son espace urbain comme scène sur laquelle la hiérarchie des rôles, l'ordre des entrées, les attributs symboliques révèleront toute la complexité des interactions entre les protagonistes[2].

Si, d'un côté, le siège du Tribunal se doit d'exprimer l'indépendance, la dignité et la solennité de l'institution par la qualité du site, la représentativité de l'architecture, la conformité du plan aux modèles académiques et le soin de la mise en œuvre; de l'autre, la localisation d'un Palais de Justice modifie la représentation de la valeur des sites urbains aux yeux du public, des autorités et des détenteurs des biens-fonds. Le choix de l'emplacement ne peut alors que relancer la concurrence des propriétaires immobiliers, dans la mesure où il modifiera de toute manière les conditions de la réalisation de la rente foncière. En pratique, l'installation de la haute cour, puis ses déplacements, déclencheront à Lausanne les classiques discussions publiques sur son emplacement, avec leur cortège d'entreprises particulières visant – directement ou non – à optimiser les rendements immobiliers. Cependant, nous pensons qu'il y a lieu de prendre très au sérieux, voire *à la lettre*, et d'analyser avec soin la rhétorique mise en œuvre dans ces discussions et dont le Bulletin du Conseil communal est un très bel exemple – lecture pittoresque et délectable –, mais à condition qu'elle ne masque pas les préoccupations plus contingentes qui déterminent très largement les positions adoptées par chacun. Telles sont les intuitions, la culture de l'historien, et avouons-le ses préjugés aussi; avec l'ensemble des perceptions du réel qui l'entoure quotidiennement, ils fondent l'*idéologie* qui préside à sa propre critique des sources.

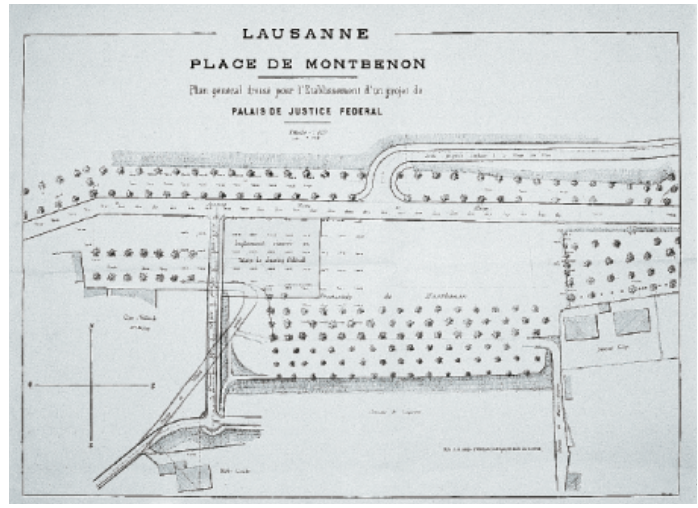
Loger la justice fédérale helvétique, édifier ses palais

Conformément aux acquis de la révolution, le régime de 1798 avait introduit un tribunal suprême, mais le principe de l'institution permanente d'un tribunal fédéral suisse est inscrit dans la Constitution fédérale dès 1874. Aussitôt que son siège lui est attribué, suite à une démarche du canton de Vaud, Lausanne entreprend de développer un argumentaire ad hoc, «*la présence des autorités judicaires fédérales dans notre pays a un grand intérêt moral pour notre canton et même pour la Suisse romande; elle rapproche, nous en sommes sûrs, des confédérés que la distance et la différence de langage tendent à maintenir séparés, elle soumet les uns à l'influence de l'esprit des autres et, tendant ainsi à faire la véritable unification dans les esprits et les cœurs, elle fait un chemin meilleur et plus sûr que toutes les lois et toutes les conditions*»[3]. C'est à la ville hôte et également au canton de Vaud qu'incombent les charges relatives à l'acquisition des terrains et à l'édification de cet édifice public fédéral, conformément à la pratique en vigueur en principe jusqu'à la révision totale de la Constitution en 1874 qui transfèrera cette mission à l'Etat fédéral[4] mais qui, dans le cas qui nous intéresse ici, semble s'être maintenue au-delà de cette date.

Après une installation provisoire du Tribunal dans l'ancien casino[5] situé à Derrière-Bourg, la ville se préoccupa de proposer à l'Autorité fédérale un emplacement convenable pour y établir la nouvelle construction, puis mit sur pied un concours d'architecture.

L'emplacement du premier tribunal fédéral

La discussion sur l'emplacement[6] où devra s'élever le Palais de la Justice fédérale se développe dans un climat d'intense interaction entre les particuliers sensibles à l'intérêt public, les particuliers ou les sociétés immobilières attentifs surtout à leur intérêt privé et les autorités municipales. Le débat se déroule dans un climat de confusion des notions d'intérêt public et privé, bien dans l'esprit du capitalisme sauvage du XIX^{e} siècle. La commission

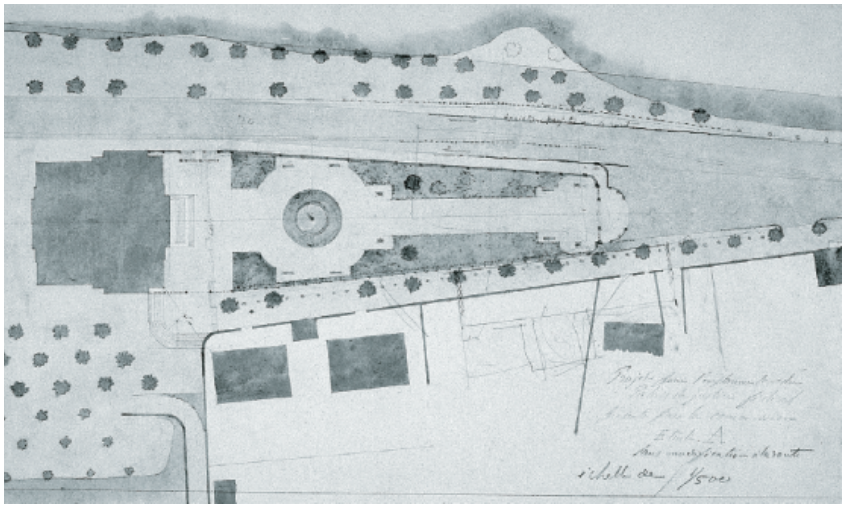


Le débat sur l'emplacement d'un grand monument public est révélateur des forces qui agissent sur le marché immobilier local. Lausanne, Place de Montbenon, site proposé aux concurrents désireux de projeter un Palais de justice fédéral. Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.

chargée de rapporter devant le Conseil communal examine une importante liste de sites possibles procurant ainsi une image des parcelles disponibles dans l'immédiate périphérie de la ville et révélant, incidemment, autant d'enjeux qu'elles renferment. En même temps, elle procure une vision des axes possibles du développement urbain, et offre un panorama des lieux convoités par l'imaginaire des décideurs. Ces emplacements deviennent en quelque sorte problématiques à force d'être investis par les intentions avant que de l'être concrètement par les capitaux.

La plupart de ces parcelles, comme par exemple les terrains des Toises ou de Bellefontaine, seront en effet, au fil des années, le théâtre d'intentions récurrentes de mise en valeur. En attendant, le débat sur les emplacements permet aux commissaires communaux, tous architectes de leur état, de faire valoir les arguments portant sur les possibilités :
– d'extension de la ville,
– de création d'une nouvelle promenade publique à proximité du Tribunal,
– d'aménagement de nouveaux quartiers.

Pour déterminer le site sur lequel installer le Tribunal fédéral, ces arguments, combinés aux prix demandés pour les terrains, conduisent à sélectionner trois emplacements : les vignes de Chissiez (à l'extrémité est de l'Avenue de Rumine, qui en 1875 s'arrête à la hauteur de la Villa Mon Repos), la promenade basse de Montbenon (partie ouest) et la propriété de Beaulieu. Parmi les propositions abandonnées, il est peut-être intéressant de mentionner celle faite par les administrateurs de la Société immobilière des Boulevards qui, voyant à n'en pas douter combien cette installation serait de nature à mettre en valeur le reste de leurs propriétés, offre gratuitement les terrains nécessaires à l'établissement du Tribunal. Jugés trop éloignés de la ville et isolés par la ligne de chemin de fer, ces terrains sont refusés. Cet épisode informe sur les difficultés rencontrées par la Société immobilière des Boulevards qui publie 15 ans plus tard, en 1891, un plan de lotissement[7] faisant état de 125 parcelles restant à vendre.



De nombreux sites sont proposés pour élever le Palais du Tribunal. Sur Montbenon, on hésite longtemps entre divers partis. Ici, la promenade haute et une proposition d'implantation dans son prolongement. Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.

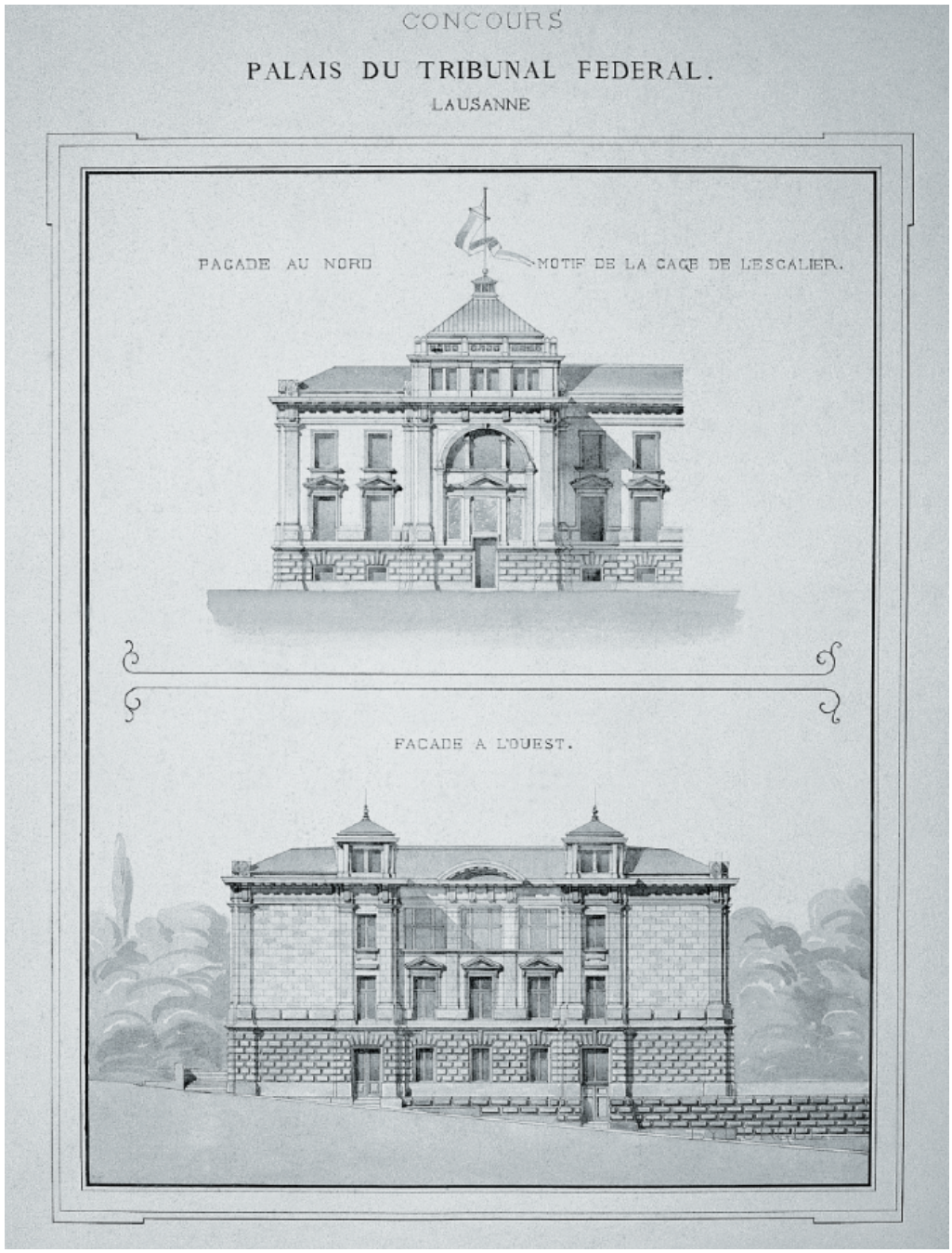
Dans la succession de ces événements, on constate comment l'installation d'un édifice public tel que le Tribunal fédéral agit comme révélateur; on verra plus tard que le rôle joué par le second établissement du Tribunal fédéral dans la campagne de Mon-Repos stimulera le développement des quartiers de l'Est lausannois entre Marterey et Bellevue. Tant sous l'angle des aménagements urbains que sous celui des équipements ou du zèle lottisseur de particuliers, au nombre desquels on compte quelques juges fédéraux.

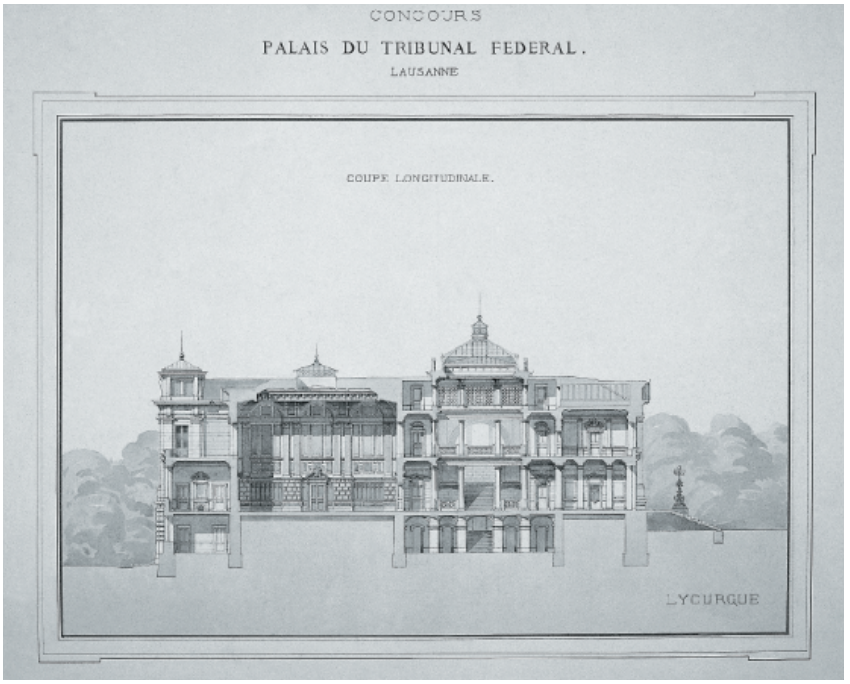
En 1876, ce seront en définitive quatre emplacements que la Ville soumettra au Conseil fédéral pour y implanter le bâtiment judiciaire à élever; le choix de ce dernier se portera finalement sur l'extrémité de la promenade de Montbenon, au bas de l'ancienne place de manœuvre.

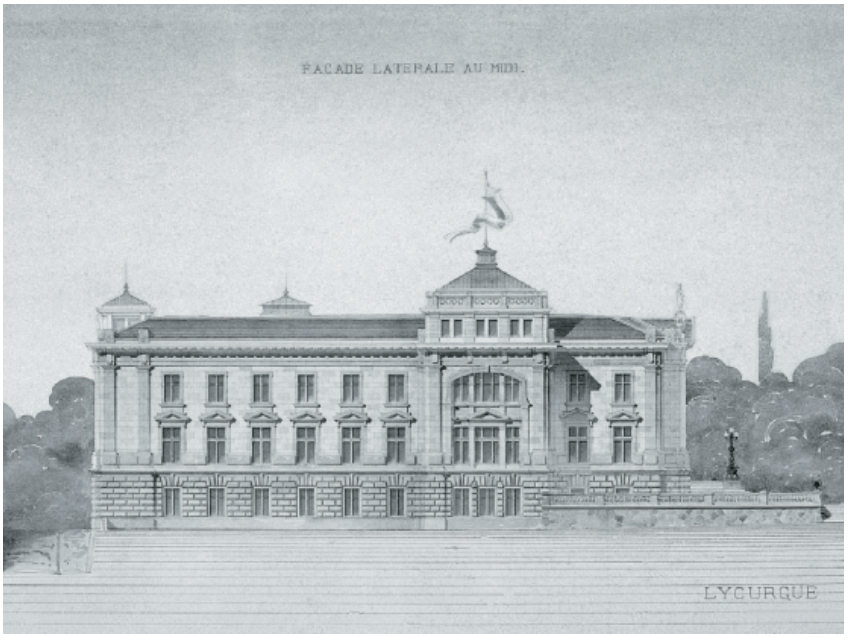
Un programme rêvé pour un concours d'architecture

Les années 1875 et 1876 avaient vu se dérouler au sein de la Société des ingénieurs et architectes suisses un intense débat tendant à la mise sur pied et à la codification de l'institution du concours d'architecture; ce débat s'était achevé le 30 septembre 1877[8] à l'assemblée générale de la société par l'adoption des principes pour le règlement des concours d'architecture. L'importance toute particulière du concours qui va être ouvert à Lausanne pour le premier Tribunal fédéral résulte de la rencontre des deux événements majeurs que sont, d'une part, la révision de la Constitution fédérale de 1874 et ses conséquences sur le rôle nouveau de l'édilité publique fédérale et, d'autre part, l'adoption de règles précises pour l'organisation des concours d'architecture. Mais cela c'est le principe directeur, et tout porte à croire, si l'on suit le déroulement effectif de ce concours – dont le premier prix ne sera pas réalisé –, que l'effet recherché n'était pas tant la pure émulation académique ou darwinienne, mais que l'on a voulu plutôt dresser une scène pour mieux mettre à profit les coulisses. Gagné par des genevois, lauréats d'un premier prix, le concours pour un édifice fédéral à charge des vaudois n'aurait fourni aucun projet recommandable pour la réalisation.

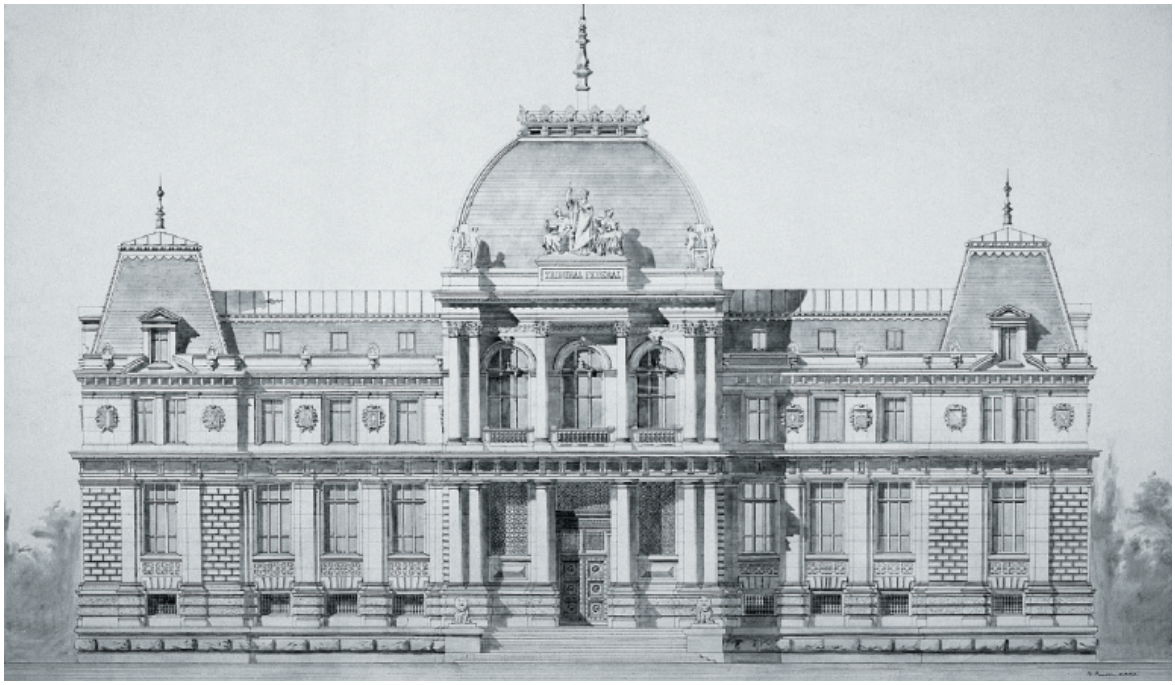
Concours de 1877, projet de Lycurge par Benjamin Recordon, planches originales polychromes de son rendu. Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.


CONCOURS
PALAIS DU TRIBUNAL FEDERAL.
LAUSANNE
FACADE AU NORD
MOTIF DE LA CAGE DE L'ESCALIER.
FACADE A L'OUEST.





Concours de 1877, projet Lycurge par Benjamin Recordon, planches originales polychromes de son rendu. Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.

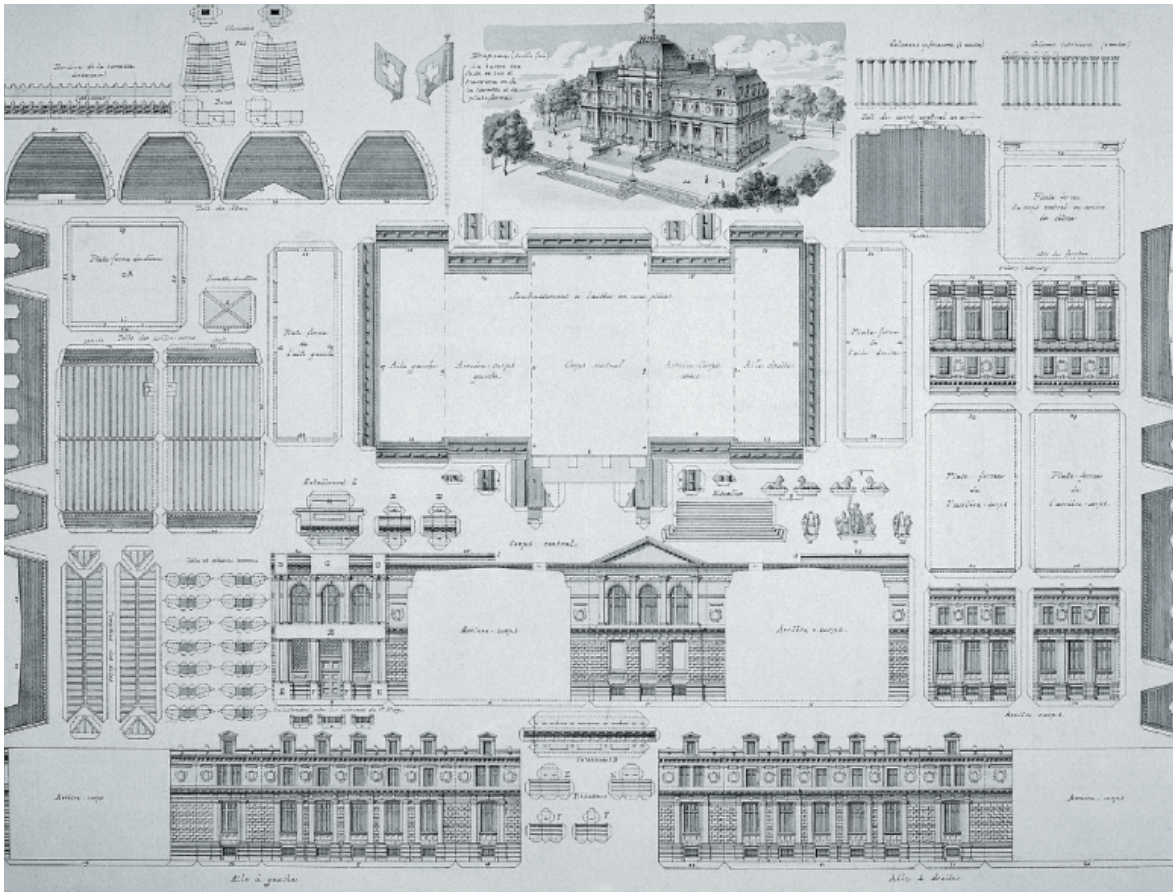


Probablement vers 1886, Benjamin Recordon, façade sud du Palais réalisé. Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.

Zurich, Berne, Lausanne, villes fédérales

En matière de constructions destinées aux édifices publics de l'Etat fédéral, les années 1850 et 1858 avaient vu respectivement la mise sur pied de concours d'architecture pour le Palais fédéral à Berne et pour l'Ecole polytechnique fédérale à Zurich. Le concours et l'édifice à réaliser à Lausanne en 1877 constituent ainsi tout à la fois une vitrine des palais fédéraux et une manifestation très attendue de l'effet des règles nouvelles de la concurrence en matière de projet d'architecture. Ce concours doit retenir spécialement notre attention pour ce double motif. Au point de vue de l'histoire urbaine et de celle de l'Etat fédéral, il représente le tournant qui fait entrer un petit chef-lieu de canton dans le cercle des sièges des pouvoirs constitutionnels fédéraux. La portée symbolique de cette installation ne doit pas être sous-estimée, tant il est vrai que l'idée même d'un pouvoir fédéral stable et localisé reste nouvelle dans la Suisse du dernier quart du 19e siècle. Certes, le Tribunal fédéral n'est ni la première, ni la seule contribution du canton de Vaud aux besoins en constructions de la Confédération. La localité de Bière, après avoir abrité dès 1822 un camp fédéral, devient une place d'artillerie fédérale sur laquelle, dès 1868[9], l'Etat de Vaud édifie une caserne pour la Confédération.

Le concours du Tribunal vise à la *«fourniture des plans de construction»* ce qui, soit dit en passant, est une expression qui traduit la solidité du couple formé alors par *le concours* et *la réalisation*. C'est le reflet d'intentions claires, d'une autorité capable de matérialiser ses décisions. En théorie, on formule l'intention explicite de construire, en même temps qu'on ouvre l'appel à des propositions concrètes.



Notes

[1]Lors du débat aux chambres, le Conseil national préfère Lausanne, cependant que le Conseil des Etats penche pour Lucerne.

[2]Cette investigation orientée sur la mise en scène de l'architecture ou l'art de la mise en scène urbaine doit beaucoup et renvoie aux travaux de Sylviane Leprun, en particulier: *Le théâtre des colonies*, L'Harmattan, Paris, 1986, et *Places et lieux de l'art dans les expositions universelles, jeux et enjeux scénographiques*, à paraître en 1997.

[3]Préavis de la municipalité au Conseil communal de Lausanne, 10 mars 1876. AVL, B 20.

[4] Martin Frohlich, «Edilité publique fédérale: la poste 1885-1902», in Pierre A. Frey et Ivan Kolecek, *Concours d'architecture et d'urbanisme et Suisse romande*, Payot, Lausanne, 1995, pp. 48-51.

[5] Nous n'insistons pas sur l'humour involontaire de cet hébergement; ceux qui prétendraient que la justice est un jeu de hasard sont renvoyés à un examen de leur conscience civique!

[6] Dans le développement urbain du début du XX[e] siècle, les débats publics soulevés par les questions de l'emplacement où il convient d'édifier les monuments sont:
– révélateurs de l'étroitesse du milieu concerné; la société "civile", celle qui exerce véritablement les droits civiques ,est très réduite;
– représentatifs d'une rhétorique sans ambages, et dont le goût s'est perdu;
– un indicateur très sûr des zones sensibles du développement urbain.
A Genève, l'ampleur de la polémique sur l'emplacement du Monu-

ment international de la réformation est à cet égard significatif. Voir à ce propos Pierre A. Frey, *Le Monument international de la Réformation, les conditions de la commande d'une sculpture monumentale, Genève 1902-1917.* Extrait de *Genava*, n. s., tome XXXIV, 1986.

7 INSA, *Inventaire suisse d'architecture*, Lausanne, Orell Füssli, Zurich, 1990, p. 295.

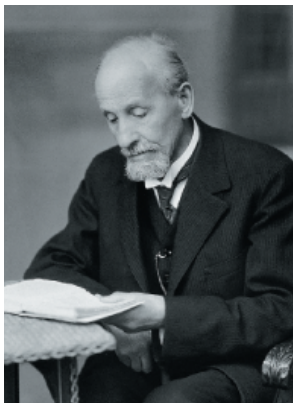
8 Pierre A. Frey et François Jolliet, «De l'institution des concours d'architecture, chronologie, 1876-1939», in Pierre A. Frey et Ivan Kolecek, *op. cit.*, pp. 147-150.

9 Construite par David Louis Braillard (1826-1896), voir à ce propos: Stephane Bernauer, *Bâtiments de la Place d'arme de Bière, chronologie des transformations*, EPFL, Archives de la construction moderne, décembre 1995.

10 BSVIA, mars 1879, n° 1.

Ci-contre: La naissance du monument est attestée par la diffusion de son image. La justice suprême fédérale en son palais, planche pour une maquette à découper et à assembler. Il est précisé sous «Drapeau (double face)», «que la hampe sera faite en bois et traversera en A la terrasse et la plateforme». *Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.*

Ci-dessous: Benjamin Recordon en 1886, Doc. ACM-EPFL, Fds. Recordon.



Notice biographique au sujet de Benjamin Recordon

Benjamin Recordon est né le 2 septembre 1845 à Vevey dans une famille de douze enfants, fils d'un pasteur démissionnaire, la famille Recordon vit dans des conditions matérielles difficiles. Scolarité à Vevey et à Bâle dès 1859 où Benjamin est placé par un parent, François Recordon, qui y enseigne le français en "échange". Il y reste jusqu'en 1864, y fréquente la "Realschule" supérieure et apprend le dessin artistique chez «le bon peintre Kelterborn» (probablement Ludwig Adam Kelterborn, dessinateur dans une fabrique d'indienne en Alsace puis maître de dessin dans diverses écoles privées et publiques de Bâle). Entre 1864 et 1865, Recordon effectue un stage chez l'architecte Samuel Késer-Doret, son parent. Admis en octobre 1865 au Polytechnicum de Zurich, il fréquente l'atelier de Gottfried Semper durant les trois années réglementaires. Dans la formation des architectes, cet enseignement de base supervisé par Semper doit être considéré comme un cycle de nature propédeutique. Pour des raisons économiques, Recordon est empêché de continuer et de terminer sa formation d'architecte, comme c'était alors l'usage, dans l'une des capitales européennes. Il est admis pour quelques semaines dans l'atelier de Semper où il collabore aux plans d'exécution du nouveau théâtre de Dresde ainsi qu'à des études destinées aux palais projetés à Vienne.

Il occupe son premier emploi à Neuchâtel chez Léo Châtelain et en dit: *«j'y restai trois ans et ce fut beaucoup trop»*; il retourne avec sa famille à Zurich où il travaille pour le bureau Alex Koch et Henri Ernst.

Enseignement

En 1875, il s'établit à Vevey où il est chargé de l'enseignement du dessin technique aux classes dites du «Collège» à côté de son activité d'architecte. Entre 1873 et 1875, il projette (concours) puis étudie et réalise le Collège des jeunes filles de Vevey. Nommé en 1881 professeur d'architecture à la faculté technique de l'Académie de Lausanne, il devient en juillet 1890 *professeur extraordinaire d'architecture et de stéréotomie*. La même année il est nommé *Professor für Baukonstruktionslehre* (construction civile) au Polytechnicum de Zurich, où il occupera cette charge jusqu'au 30 septembre 1916.

Publications

Cet architecte qui considère sa formation incomplète, dans une certaine mesure autodidacte, devient peu à peu et comme par nécessité un spécialiste de la construction. Comme tel, il accordait une importance capitale à la connaissance des matériaux, et rassembla entre 1902 et 1914 une collection de tous les matériaux naturels et artificiels, la *Bautechnische Sammlung* de l'EPFZ, et publia des contributions sur ces questions parmi lesquelles il faut signaler l'article «Chalets» de l'*Encyclopédie d'architecture et de la construction* de P. Planat; un important article sur le Béton armé, système Siegwart, dans la *Schweizerische Bauzeitung* (XXXVII. 261, 269); ainsi que deux plaquettes: *Le Gypse, le plâtre, des produits du plâtre et de leurs applications*, Gips-Union, Zurich, 1908 et *Das Ziegeldach in seiner historischen und technischen Entwicklung*, publié sous les auspices de l'Association des maîtres tuiliers de Suisse orientale, 1913. Recordon fut également intéressé au marché des matériaux et prêta son concours contre rétribution à la diffusion des produits des carrières de Saint-Tryphon.

Réalisations

Le Collège de Vevey est la première réalisation de Recordon; ce mandat fait suite à un premier prix obtenu lors du concours organisé en 1874. C'est en dépit d'un troisième prix que Recordon sera chargé, au terme d'un long délai, du projet puis de l'exécution du Tribunal fédéral de Montbenon (1881-1886). A Zurich, Recordon construit le laboratoire des machines du Poly (1896-1899), la bibliothèque du Poly (1896-1900) ainsi que l'Eglise évangélique française (1900-1902). Diverses réalisations plus ou moins importantes l'occupent au fil des ans à Vevey, Montreux, Champex, Aigle, Saint-Triphon et Châtel Saint-Denis. A Lausanne des immeubles au Grand-Pont (1885), en Rosemont (nombreux projets et quelques réalisations pour de Coppet dès 1884), au Pré-du-Marché (deux immeubles en 1893) et à la rue de Bourg (1888).

Benjamin Recordon décède le 19 juillet 1938.

La “Maman des CIAM” et ses architectes

De l’intendance à l’occultation

Antoine Baudin

Le nom d’Hélène de Mandrot (1867-1948) est généralement associé à un événement fondateur, le premier CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne), réuni à son initiative au château de La Sarraz en juin 1928. “Marraine”, “Mère”, voire “la Maman des CIAM”, tels sont dès lors les vocables les plus flatteurs (lorsqu’ils ne dérivent pas vers la métaphore militaire) qui fixeront au sein des Congrès l’image pittoresque du personnage, tandis que l’historiographie courante n’en retiendra que le stéréotype encore plus réducteur de l’hôtesse-qui-a-généreusement-offert-son-château-aux-architectes[1]. C’est sa position singulière et problématique dans les annales de l’architecture moderne que les quelques repères ci-dessous, pour une bonne part inédits, voudraient contribuer à illustrer et à interroger sur un mode symptomatique. Le champ d’observation retenu se limitera surtout aux CIAM, dont l’histoire en tant qu’institution reste elle-même largement à découvrir. Sans oublier non plus que les engagements d’Hélène de Mandrot ne prennent tout leur sens qu’au regard de l’histoire longue et complexe de ses rapports avec le milieu des architectes. Une histoire qui s’étend sur près d’un demi-siècle, dans des contextes successifs où la composante architecturale interfère avec bien d’autres activités, ne serait-ce qu’avec celles de sa “Maison des Artistes”, structure d’accueil créée en 1922 et vouée à la connexion des différentes disciplines sous l’enseigne de l’“activité contemporaine”[2]. Mais aussi, par delà l’institution CIAM, ses relations avec les architectes (parmi lesquels tous les grands noms du mouvement moderne) seront fortement et diversement personnalisées. L’admiration passionnée (Gropius, Aalto) et/ou protectrice (Ernesto N. Rogers) connaîtra de surcroît la redoutable épreuve de la commande, de la réalisation et de l’usage de l’objet architectural (Chareau, Le Corbusier, Alfred Roth). Ajoutons-y une trajectoire artistique marquée par des velléités d’immixtion active dans le champ de l’architecture, au titre forcément illégitime de décoratrice ou d’installatrice d’intérieur, et l’on mesurera l’ambivalence foncière de sa situation, littéralement inqualifiable dans les catégories historiographiques traditionnelles.

De l’architecture d’intérieur aux CIAM

Vraisemblablement conçue dès la fin de 1927, l’idée de réunir un congrès d’architectes modernes n’est pas tombée du ciel : elle intervient à un moment crucial de l’itinéraire

Ci-contre, de gauche à droite et de haut en bas : Georges Aubert, Le Corbusier, Hélène de Mandrot, Ernst May. CIAM I, 1928 La Sarraz, photos Ch. Thadévossian, Doc. ACM-EPFL, Fds. H. R. Von der Mühll.

d’Hélène de Mandrot, née Revilliod - de Muralt à Genève en 1867. Autant de déterminations historiques (sexe, milieu, génération) qui suffiront à entacher ses futures entreprises du soupçon de dilettantisme mondain.

Les premières étapes de son cursus n’en révèlent pas moins une incontestable cohérence : solide formation (à Genève, Paris et Munich) et embryon de carrière artistique autonome. Création en 1911, après son mariage avec le châtelain de La Sarraz Henri de Mandrot, d’un atelier d’art décoratif “primitivisant” de tradition *Arts and Crafts* (Ecole de broderies de La Sarraz), voué à la régénération des intérieurs dans le cadre d’un “Art domestique” alors compris comme le lieu d’intervention exclusif (substitutif) de la femme dans l’architecture (le foyer). Suite à son veuvage, installation à Paris dès 1924, modernisation et internationalisation de ses activités, avec entre autres des interventions à la Biennale de Monza en 1925 et 1927, dans un registre Art Déco rapidement rationalisé (textiles, meubles, intérieurs). Accession enfin aux valeurs proprement modernistes, sanctionnée en 1930 à Paris par une invitation à l’exposition fondatrice de l’Union des Artistes Modernes (applications élémentaristes), puis retrait de toute activité productive.

Si le débit de cette dernière reste incertain, sa dynamique aura entraîné la sexagénaire de Mandrot dans l’orbite, puis au cœur du mouvement moderne. Ce que confirment en 1926 la commande à Pierre Chareau d’un aménagement de son appartement parisien, avenue Champaubert, puis, l’année suivante, un grand pèlerinage d’architecture moderne en Allemagne et en Hollande, en compagnie notamment du même Chareau. Ernst May et le Nouveau Francfort, Rietveld à Utrecht, Dudok à Hilversum, les Siedlungen de Rotterdam, puis la grande anthologie du Weissenhof à Stuttgart en constituent les points forts, ils sont aussi l’occasion de contacts personnalisés dans le milieu international[3].

On sait que le Congrès préparatoire d’architecture moderne de la fin juin 1928 procède logiquement de l’évolution du champ architectural des années 20 (institutionnalisation des propositions de l’avant-garde), illustrée notamment par la démonstration du Weissenhof, où une première réunion internationale informelle d’architectes a eu lieu le 1er octobre 1927 à l’instigation de l’association allemande du Ring, sans résultats tangibles au demeurant. L’initiative d’Hélène de Mandrot n’en apparaît que plus opportune, même si les documents attestent les vives résistances qu’elle a d’abord rencontrées dans l’univers éminemment masculin et professionnalisé des architectes. Ainsi, chez Le Corbusier, première autorité qu’elle semble avoir sollicitée en compagnie de Gabriel Guevrekian au début de 1928, qui relèvera dans sa nécrologie de 1949 l’énergie et l’opiniâtreté qu’elle aurait dû déployer un mois durant pour le convaincre d’adhérer à un projet qu’il jugeait parfaitement fantaisiste (*«rassembler dans mon château les architectes d’avant-garde de vingt pays [...] pour causer»*)[4].

Il en ira de même avec le milieu zurichois, particulièrement réticent, que Madame de Mandrot peine à rallier en avril encore. Ce n’est pas un joujou de société, l’architecture, écrit alors Giedion à Le Corbusier, lequel lui répond tout aussi significativement : *«Si c’est une femme qui a provoqué toute cette affaire, cela ne veut pas dire que cela ne vaut rien. May qui doutait reste maintenant convaincu [...] Vous savez que les femmes seules réussissent là où les hommes échouent.»*[5] Quant à Hugo Häring, le secrétaire berlinois du Ring, il va jusqu’à demander l’exclusion de la mécène et le déplacement du congrès à Zurich, dès lors qu’il est *«l’affaire des architectes et non une affaire mondaine»*[6]. L’argument interfère en l’occurrence avec ceux de la dépossession (suite au précédent du Weissenhof d’octobre

1927) et de l'hostilité envers Paris, deux motifs qui rebondiront plus d'une fois par la suite. Ainsi en sera-t-il immédiatement après le congrès fondateur, lorsque Häring en publie un compte rendu polémique dans la *Bauwelt*, pour le présenter – à l'instar d'autres revues allemandes – comme la simple réalisation du projet de Stuttgart, tout en dénonçant la mainmise de Le Corbusier. «*Mme de Mandrot ne figure pas parce qu'on doit croire que La Sarraz est la conséquence de Stuttgart*», précise Giedion à ce dernier, et de joindre une mise au point expédiée à la rédaction où il proteste notamment contre cette occultation, avant d'assurer Hélène de Mandrot que les CIAM n'oublieront jamais «*la force féminine qui avait tout inauguré*»[7].

A ces indices qui ne relèvent pas seulement de l'anecdote, s'ajouteront divers atermoiements de ladite «force féminine» au cours de l'organisation même du congrès. Madame de Mandrot s'y engage d'abord sans compter, comme le montrent les missives dont elle harcèle le secrétaire Guevrekian : stricte intendance, certes, mais aussi stimulation du milieu régional, comité de patronage, sans parler d'ingérences dans le programme de Le Corbusier, jugé trop polémique, et jusque dans le choix délicat du personnel de la réunion : à l'instar d'un Dudok, plus d'un invité de la première heure sera promptement disqualifié au titre de *Mitläufer* de la modernité[8]. D'où aussi la distance croissante qu'elle semble adopter dans l'ultime phase préparatoire («*Je ne m'occupe plus que de* la soupe *maintenant*»), jusqu'à décliner finalement toute responsabilité quant aux modalités d'organisation[9]. Des tensions qu'amplifiera lors du congrès la présence parasitaire de certains de ses hôtes privés, en particulier du meublier italien Gino Maggioni, lequel assistera comme en contrebande aux délibérations, avant d'usurper une place en vue sur la photo officielle et même d'apposer une signature illégitime au bas de la *Déclaration de La Sarraz*...

C'est peut-être pourquoi nulle mention ne sera jamais faite de l'allocution d'ouverture de la châtelaine, seul témoignage d'une intervention autre que «conviviale» de sa part. Elle y souligne entre autres les difficultés de l'entreprise et regrette l'absence de personnalités qu'elle aurait «tenu à avoir», convaincue toutefois de la validité de son initiative : «*votre présence ici me donne confiance pour l'avenir que mon idée générale sera comprise et que le but pour lequel je vous ai tous réunis sera atteint.*»[10]

Une mère indigne ?

Pour toute l'ambiguïté de son statut, l'événement du premier CIAM place désormais Hélène de Mandrot au centre du réseau moderniste international. Une manière de légitimité que confirment l'année suivante l'organisation au château d'un Congrès International du Cinéma Indépendant, puis, dès 1930, la redéfinition de sa Maison des Artistes comme centrale d'échange avant-gardiste, partiellement connectée avec les CIAM: Giedion sera d'emblée l'élément clé de son Comité – aux côtés d'artistes polyvalents tels que Moholy-Nagy ou Pierre-Louis Flouquet – et même Gropius y sera appelé en 1935, avant qu'Alfred Roth n'y exerce une influence prépondérante à partir de 1939. Quant aux relations entre les Congrès et leur "marraine", elles se poursuivront deux décennies durant selon des modalités parfois obscures et toujours personnalisée (Le Corbusier, Giedion, Gropius, Roth), alternant entre l'identification passionnée et l'hostilité indignée.

Hélène de Mandrot ne saurait occuper de position autre qu'honorifique dans une institution réservée aux professionnels. Elle n'alimente pas moins jusqu'en 1939 son budget de fonctionnement par une contribution annuelle de 500 francs (la cotisation des membres-

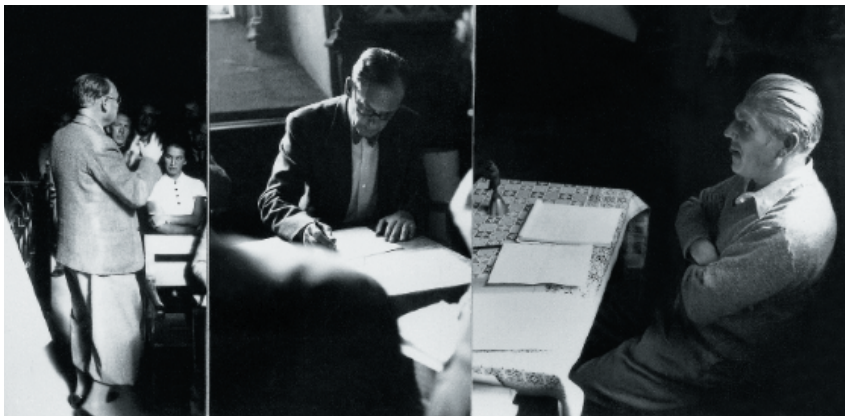
Du haut en bas et de droite à gauche : Sigfried Giedion, Le Corbusier, Gabriel Guevrekian, Hélène de Mandrot, Victor Bourgeois, Hans Schmidt, Mart Stam, Gerrit Rietveld. CIAM I, 1928 La Sarraz, photos Ch. Thadévossian, Doc. ACM-EPFL, Fds. H. R. Von der Mühll.

architectes s’élève à 20 ou 25 francs), sans compter de multiples subsides personnels et sollicitations circonstancielles[11]. Personnalité disponible, haute en couleur, autoritaire, au besoin influente, elle fréquente assidument les congrès pléniers (sauf celui de 1933) et les réunions du CIRPAC, l’assemblée des délégués, qu’elle accueillera à La Sarraz en septembre 1936. Autant d’occasions d’élargir un cercle de relations déjà considérable et de renforcer son autorité symbolique dans le milieu international. Celle-ci lui permet aussi d’exécuter des missions officieuses pour le compte du secrétaire central Giedion lors de ses incessants voyages en Europe et surtout aux Etats-Unis, où elle s’érigera en agent de liaison et de recrutement. C’est le cas à New York dès l’hiver 1931-1932, à la veille de la légendaire exposition *Modern Architecture* du MOMA (elle figure dans son comité de patronage au titre de «Founder of CIAM»), lorsqu’elle plaide prématurément la cause du groupe des *Rejected Architects* promu par Philip Johnson[12]. De même, en 1937-1938, lorsqu’elle multiplie les contacts avec les architectes américains et tente de convaincre l’immigré Gropius d’assumer un rôle de coordination, se vantant au retour d’avoir été reçue en Amérique comme la «*créatrice de l’architecture moderne*», note ironiquement son ancien protégé Poncy[13]. Une vision qui apparaît moins fantasmatique si l’on sait l’accueil que lui réserve par exemple la presse de Göteborg lors de son périple scandinave de septembre 1938: deux interviews en première page la présentent comme l’ambassadrice des CIAM dont les énoncés sont pieusement recueillis[14]. L’on comprend mieux dès lors qu’elle se soit peu à peu persuadée de l’importance de son rôle de représentation. Quitte à prendre des initiatives ou des engagements ensuite désavoués par la direction des CIAM (ainsi une proposition de congrès à Stockholm, avancée par Gregor Paulsson et Sven Markelius), source de malentendus qui iront s’aggravant. C’est le cas l’année suivante à New York encore, où des manœuvres maladroites de Giedion lui apparaîtront comme un sabotage des efforts qu’elle a déployés pour gagner les architectes américains aux CIAM, George Howe en tête. Elle ira jusqu’à “démissionner” de l’organisation en août 1939, manifestant par là aussi son soutien aux positions de Le Corbusier, alors en conflit ouvert avec le président Van Eesteren[15]. Pressée par Roth et par son mentor parisien (il lui aurait asséné cet argument définitif: Vous êtes de fondation et ne pouvez partir), elle reviendra très conditionnellement sur son retrait, non sans suspendre son financement jusqu’à ce que «*le CIAM rentre dans sa ligne du début*»[16].

Pierre Jeanneret, Moncha et José Luis Sert, Charlotte Perriand. CIRPAC, La Sarraz 1936. Doc. Archives Alfred Roth, Zurich.

Ces mouvements vindicatifs tendront ensuite à se dissoudre dans la grande mission consensuelle qui réunit toutes les parties autour du thème de la Reconstruction. Outre son engagement total (militaire, humanitaire et architectural) pour la cause finlandaise incarnée par Aalto, Madame de Mandrot milite alors aux côtés d’Alfred Roth pour la mobilisation du milieu suisse et singulièrement romand, dans une perspective d’élévation morale et intellectuelle affirmée: «*ce n’est pas l’architecture qui compte, c’est la pensée, la manière de penser*»[17]. Une importante réunion sera convoquée dans ce sens en juillet 1941 au château – suite à la tournée helvétique d’Aalto du mois d’avril. Mais c’est aussi à La Sarraz qu’est sanctionnée la reprise des activités du groupe suisse des CIAM (réunion des 14 et 15 juillet 1945), avec l’intervention de Le Corbusier. Plus que jamais fidèle à ce dernier, Hélène de Mandrot s’emploiera dès lors, souvent en son nom propre, à susciter un nouveau front romand associant les Genevois du GANG aux éléments lausannois jugés les plus dynamiques (Marc Piccard, Jean Tschumi, a priori peu suspect de sympathie envers les CIAM), pour contrer la présumée apathie des dirigeants zurichois[18].

De même, l’activité internationale de la Maison des Artistes va reprendre en 1946 avec un congrès informel consacré à la Reconstruction qui peut apparaître comme un acte de



Giedion, Gropius, Van Eesteren. Montage d'Alfred Roth pour la revue Weiterbauen. *Archives Alfred Roth, Zurich.*

refondation. Preuve en soit la résolution adoptée le 19 août comme un véritable manifeste (en référence implicite à la *Déclaration de La Sarraz* de 1928), appelant à la galvanisation des énergies modernes face à l'«*esprit dangereusement réactionnaire*» décelé dans la politique de reconstruction des Etats. Ses touches polémiques semblent avoir contrarié sa diffusion et la quête de signatures entreprise par la châtelaine : seul E. N. Rogers, sans doute son principal instigateur, la publiera dans sa revue *Domus*[19]. Dans ce contexte, notre presque octogénaire redouble visiblement de volonté régénératrice, et son confident Le Corbusier aura du mal à contenir ses élans, tout en flattant son orgueil[20] et en la faisant nommer, comme par défi vis-à-vis du groupe suisse dont elle persiste à dénoncer la mollesse, membre d'honneur de sa nouvelle association ASCORAL. Jusqu'au CIRPAC de mai 1947 à Zurich, où elle se réclame explicitement de sa position de "mère des CIAM" pour exhorter les délégués à rendre à l'institution «*sa vraie vocation*» et, loin des querelles techniques ou esthétiques, à se mettre véritablement au service du «*bonheur de l'être humain*»[21].

L'impact d'un tel activisme, même réduit à une dimension symbolique, reste difficile à mesurer au-delà des hommages rituels au rôle fondateur de la mécène, réitérés à l'occasion du vingtième anniversaire de l'organisation[22]. Mais son décès, survenu le 26 décembre 1948, va donner lieu à une situation révélatrice et probablement déterminante pour le destin historiographique de la défunte. A la proposition spontanée de Giedion de dédier la publication CIAM qu'il prépare à sa mémoire et d'y inclure une série de témoignages, Le Corbusier opposera un véto catégorique : «*Les CIAM sont de portée mondiale; Hélène de Mandrot a eu une participation incidente dans les CIAM, tout à fait hors de la pensée CIAM. En conséquence, nous ne pouvons solidariser deux choses de nature différente : la pensée CIAM et notre amitié reconnaissante.*»[23] Nul ne se risquera à contester l'argument, et même la simple nécrologie suggérée par l'architecte disparaîtra du volume *A Decade of New Architecture*, finalement publié en 1951[24].

On peut s'interroger sur le sens du verdict corbuséen. Il aura été préparé par une longue fréquentation et maintes entreprises communes riches en situations ambiguës, voire conflictuelles, qui n'ont pourtant jamais ruiné les relations entre les deux protagonistes. La seule aventure de la villa de Mandrot au Pradet a ainsi permis dès 1931 à l'architecte de

déclarer unilatéralement l’inaptitude de sa cliente trop revendicative «*à habiter une maison moderne*»[25]. Il est vrai qu’une même tension aura hypothéqué les trois objets de sa singulière collection d’architecture, entre la commande, conçue comme manifeste esthétique ou idéologique, et la volonté d’en contrôler la réalisation pour y imposer trivialement le primat de la commodité personnelle. Après Chareau et Le Corbusier, Alfred Roth en fera expérience plus amère encore en 1943-1944 à Zurich et finira par rejoindre implicitement les conclusions de son maître parisien[26].

Confidentiels et néanmoins stratégiques, ces différents décrets d’inaptitude ou d’hétérodoxie s’ajouteront donc aux autres déficits statutaires de Madame de Mandrot. Ils pourront ainsi justifier son occultation par une historiographie peu soucieuse de tels agents du champ architectural. Ceux-ci nous apparaissent aujourd’hui d’autant plus nécessaires qu’ils sont problématiques. Reste à objectiver le sens de leurs engagements et de leurs fonctions.

La revue Index *de Brno, n° 9, 1935, p. 105, publie cette caricature de la Maison des Artistes, due à Géa Augsbourg. On reconnaît Max Ernst, G. Kepes, S. Giedion, W. Hartmann, G. Augsbourg, A.L. Roche, X. Schawinsky, L. Moholy-Nagy, W. Groupius et Fr. Kalivoda.*

Notes

1 Si l'image "maternelle" fleurit au fil de nombreux hommages et dédicaces, signés Le Corbusier, Van Eesteren ou Sigfried Giedion, son complément martial intervient surtout chez Le Corbusier, jusque dans sa nécrologie de Madame de Mandrot (*Architectural Review*, 1949, n° 4, p. 194; version française dactylographiée, Paris, Fondation Le Corbusier-FLC). Outre les études consacrées à la fondation des CIAM par Jacques Gubler (*Nationalisme et internationalisme dans l'architecture de la Suisse*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1975, p. 145) et Martin Steinmann (*CIAM. Internationale Kongresse für Neues Bauen*, Birkhäuser, Basel-Stuttgart, 1979, pp. 9-14), les rares autres mentions du rôle historique d'Hélène de Mandrot tendent à conforter cette image (p. ex. Alfred Roth, *Amüsante Erlebnisse eines Architekten*, gta-Ammann Zurich, 1988, pp. 61-69), même lorsqu'il s'agit de la qualifier de figure clé de l'architecture moderne (Göran Schildt, *Alvar Aalto. The Decisive Years*, Rizzoli, New York, 1986, p. 65).

2 Voir Jean-Marie Pilet, «Chronologie» et «L'esprit de La Sarraz», in Georges Duplain, *La Sarraz. Château du milieu du monde*, Verseau, Lausanne, 1972, pp. 94-95 et 112-123; Antoine Baudin, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, rapport de recherche FNRS, EPFL-UNIL, 1996.

3 Voir la relation de ce voyage par Eric Poncy, *Souvenirs sur Hélène de Mandrot et le château de La Sarraz*, Editions des Archives de la Maison des Artistes (J.-M. Pilet), Lausanne, 1990, pp. 12-16.

4 Typoscript cité note 1, FLC. A noter, sur le moment, bien des détours stratégiques caractéristiques: «*Ce congrès a été imaginé par les Allemands (May)*» (Le Corbusier à K. Moser, 6 juin 1928, FLC), voire : «*Ce congrès ? né on ne sait comment, ni par qui. Je n'y suis intervenu que lorsque la liste des participants était établie.*» (à J. Badovici, 19 juin 1928, FLC).

5 S. Giedion à Le Corbusier, s.d. [mi-avril 1928]; Le Corbusier à S. Giedion, 24 avril 1928, FLC.

6 H. Häring à S. Giedion, 16 mai 1928, Archives CIAM, gta ETHZ (gta CIAM).

7 Hugo Häring, «Internationaler Ausschuss für neues Bauen», *Bauwelt*, Heft 28, 1928, p. 644; S. Giedion à Le Corbusier, 18 juillet 1928, FLC; S. Giedion à H. de Mandrot, 28 juillet 1928, gta CIAM.

8 S. Giedion à H. de Mandrot, 14 avril 1928, gta CIAM.

9 H. de Mandrot à Guevrekian, 1 juin 1928, gta CIAM; «Note de la rédaction» suivant l'article de Lucienne Florentin, «Le congrès international d'architecture moderne», *Gazette de Lausanne*, 26 juin 1928.

10 Typoscript anonyme, Fonds Hœchel, Centre de recherche sur la rénovation urbaine, Genève.

11 Fin 1947, le montant global de ses contributions *directes* aurait été de 8000 francs (S. Giedion à J.-J. Honegger, 17 novembre 1947, gta CIAM).

12 H. de Mandrot à S. Giedion, 17 janvier 1932; S. Giedion à Ph. Johnson, 17 mai 1932; Ph. Johnson à Giedion, s.d., gta CIAM.

13 Eric Poncy, *op. cit.* note 3, p. 31; Agenda 1938 d'Hélène de Mandrot, Musée romand; H. de Mandrot à S. Giedion, 26 avril 1938, gta CIAM; Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius*, Mann, Berlin, 1984, T. II, pp. 875-876.

14 *Ny Tyd* et *Morgontidningen*, Göteborg, 1er septembre 1938, pp. 1-2.

15 H. de Mandrot à Le Corbusier, 17 et 30 août 1939, FLC.

16 H. de Mandrot à A. Roth, 1er mars 1940, Archives Alfred Roth.

17 H. de Mandrot à A. Roth, 11 juillet 1940, Archives Alfred Roth.

18 H. de Mandrot à H.R. Von der Mühll, 1er février 1946, Fonds Von der Mühll, ACM EPFL; H. de Mandrot à Le Corbusier, 26 février 1946, FLC.

19 E.N. Rogers, «La casa degli artisti», *Domus*, n° 212, août 1946, p. 2. Pour les résistances, voir notamment Werner Moser à H. de Mandrot, s.d., gta CIAM; H. de Mandrot à A. Roth, 5 octobre 1946, Archives Alfred Roth.

20 «*Je reste toujours épaté de vous voir maintenir avec une poigne de colonel vos troufions d'urbanistes répandus sur la planète*», Le Corbusier à H. de Mandrot, 16 avril 1946, FLC.

21 *Discours de Madame de Mandrot aux délégués du CIRPAC*, mai 1947, typoscript, Archives Alfred Roth.

22 Conseil des CIAM (S. Giedion) à H. de Mandrot, 29 mars 1948, gta CIAM.

23 Giedion à Le Corbusier, 31 décembre 1948; Le Corbusier à Giedion, 7 janvier 1949, FLC. Dans l'intervalle, Le Corbusier a rédigé sa nécrologie de la mécène (art. cit. note 1), l'une des seules issues du milieu architectural (avec celle de Roth, parue dans *Werk*, 1949, n° 2). Avec Roth encore, il prononcera son éloge lors de la cérémonie funèbre du 8 janvier à La Sarraz.

24 L'apport de Madame de Mandrot y est mentionné dans les contributions de Mark Hartland Thomas et de Giedion. A noter que la proposition de ce dernier avait recueilli l'approbation inconditionnelle du président J. L. Sert et d'autres membres du Conseil.

25 Le Corbusier à H. de Mandrot, 6 décembre 1931, FLC, où plusieurs dizaines de correspondances parfois violentes documentent l'histoire houleuse du chantier, des malfaçons et de l'usage de la villa.

26 «*Mme de Mandrot réside dans sa maison, sans toujours comprendre la valeur architecturale de cette construction ! C'est étonnant pour la "mère des CIAM", n'est-ce pas ?*» (A. Roth à E.N. Rogers, 3 mai 1944, Archives BBPR, Milan). Là encore, un dossier volumineux documente les facultés d'ingérence et de récrimination de la maîtresse de l'ouvrage, qui, malade, n'occupera la maison que quelques mois (Archives Alfred Roth).

Echange d'images et de proclamations, 1928-1931

Le «Dossier architecture Groupe De Stijl» de la Donation Sartoris EPFL

Marina Sommella Grossi

Echange d'images et de proclamations entre Théo Van Dœsburg et Alberto Sartoris, qui s'insère dans l'action de propagande mise en œuvre par les avant-gardes dans leur programme d'agitation. Echange de renseignements entre l'artiste néoplastique-élémentariste et l'architecte futuriste-rationaliste, miroir d'une attitude répandue parmi les fondateurs et les adeptes de ces mouvements, à savoir la revendication d'une primauté: celle d'avoir soutenu les premiers des thèses d'avant-garde en élaborant des théories révolutionnaires par rapport aux canons artistiques établis, celle d'avoir produit des œuvres qui étaient des manifestes. Théo Van Dœsburg, fondateur en 1917 de la revue *De Stijl*, expression de l'art néoplastique qui venait de naître; F.T. Marinetti, fondateur du futurisme italien avec le manifeste de 1909[1]. Marinetti qui, pensée et voix d'un mouvement autocélébrateur, ne perd pas l'occasion de souligner le record de l'antériorité, célébration qui deviendra ensuite revendication de l'*Italianità dell'arte moderna*[2]. Et Sartoris, défenseur de Sant'Elia *unico architetto futurista* – dans l'œuvre duquel il voit les fondements de la ville du futur, qu'il estime être un point de repère de la modernité –, Sartoris promoteur du rationalisme italien, attiré par l'élémentarisme. Les rapports entre les mouvements futuriste, nationaliste, interventionniste mais sous forme d'art révolutionnaire, le néoplasticisme, puis l'élémentarisme ont été traités surtout par Lista[3] et Blotkamp[4], alors que Gubler[5] écrivait sur les "manœuvres" de l'avant-garde internationale. Manœuvres qui se développent au cours de la première moitié des années vingt: «*[...] All'illusione lirica che la "rivoluzione artistica" preceda e attivi la rivoluzione politica, si oppone il realismo della ricerca di nuovi fondamenti. Appelli e manifesti si succedono e si rispondono. Le riviste si scambiano, le immagini viaggiano*.»[6] L'avant-garde architecturale recourt avant tout à des méthodes de propagande littéraire et iconographique. Pendant la seconde moitié des années vingt, le premier des *Bauhausbücher Internationaler Architektur* de Gropius (1925) et *Internationale neue Baukunst* de Hilberseimer[7] (1927), tous deux des livres d'images, sont l'expression de cette divulgation. Dans le premier, Van Dœsburg publie la villa Rosemberg, et dans le second, Sartoris (à coté de Sant'Elia) publie son projet pour l'esplanade du Stadium à Turin. Théo Van Dœsburg, personnalité d'esprit universel et impulsif, se manifeste entre l'exercice littéraire et celui de la peinture,

entre réflexion critico-théorique et projet d'architecture. Toute l'histoire de la revue *De Stijl* est liée à ses initiatives. Il s'appelait en réalité Christiaan Emil Kupper; en tant que poète dadaïste, il signait I.K. Bonset, et comme écrivain et philosophe futuriste Aldo Camini[8]: l'hétéronymie correspondait à son activité, car il ne voulait renoncer à aucune des expressions esthétiques de la modernité, mais d'après Blotkamp[9], c'était aussi une façon d'exprimer des opinions différentes de celles soutenues par d'autres collaborateurs de *De Stijl*. La revue paraît de 1917 à 1928, elle est le pivot d'abord du néoplasticisme, ensuite de l'élémentarisme. Van Dœsburg en est l'un des fondateurs et il restera toujours à sa tête: directeur et rédacteur, il en choisira les collaborateurs. Association idéale de personnages aux fortes caractéristiques individuelles qui contribuent à la revue de manière discontinue et exposent rarement ensemble, De Stijl ne se manifeste pas en tant que groupe. Au nom du *Nieuwe Beelding*, une nouvelle configuration esthétique de la réalité, ils opèrent la plus radicale simplification du signe artistique au pur signe géométrique abstrait[10]. La ligne droite, la couleur plane, l'équilibre des rapports sont les termes d'entente à la naissance de *De Stijl*.

Fig. 1 Van Dœsburg à Sartoris, lettre sur papier De Stijl – Memorandum*, s.d. (fin 1928). Message qui accompagnait le «Dossier architecture Groupe* De Stijl *dir. Theo Van Dœsburg dès 1916-1928.» Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Le «Dossier architecture Groupe De Stijl dir. Théo Van Dœsburg dès 1916-1928» a été envoyé par Théo Van Dœsburg à Alberto Sartoris fin 1928. Il consiste en un recueil de documents dactylographiés en français, signés Van Dœsburg, Rietveld et Van Eesteren, et timbrés «*De Stijl – Revue de l'art nouveau*». Ces écrits sont accompagnés de trente-et-une photos d'ouvrages d'architecture se rapportant au néoplasticisme et à l'élémentarisme. Les photos sont montées sur carton souple, numérotées et timbrées. Elles portent des annotations de la main de Van Dœsburg et une table des matières donne leur titre accompagné de commentaires. Il est probable que ce dossier ait été destiné à la diffusion du mouvement en Italie et en Suisse, diffusion dont Sartoris, à travers ses publications, devait être l'un des canaux. Le «Dossier» est actuellement conservé à la Donation Sartoris, tandis que «Le rationalisme italien» (1928-29), manuscrit de Sartoris qui devait être publié dans la revue *De Stijl* mais qui est resté en grande partie inédit, est conservé dans le Van Dœsburg Archive (VDA) à La Haye[11] avec les photos qui l'accompagnaient. La même institution détient aussi deux articles de Sartoris sur l'élémentarisme, parus respectivement en 1930 et 1931 en Italie et en Suisse: «Elementarismo» publié dans *Belvedere*[12] et «Chronique de l'architecture – Ses rapports et l'élémentarisme hollandais» paru dans la *Feuille d'avis de Genève*[13]. La date de cet échange de documents et d'informations nous est connue parce qu'il a donné lieu à une brève correspondance entre 1928 et 1931, consistant en sept lettres, quatre cartes postales et deux billets, conservée aux deux endroits. L'usage auquel ces documents étaient destinés est précisé dans une série d'articles de Van Dœsburg sur l'architecture italienne d'avant-garde, notamment sur le futurisme et le rationalisme, parus dans *Het Bouwbedrijf* entre mai et septembre 1929. On peut donc interpréter cet échange comme une double action de propagande, en faveur des théories néoplastiques et élémentaristes d'une part, du rationalisme et du futurisme italiens d'autre part. Ce dossier, comme d'autres de la Donation Sartoris, témoigne du double rôle joué par Sartoris: divulgateur en Italie du fonctionnalisme architectural international et des courants abstraits de l'avant-garde artistique, et promoteur à l'étranger du rationalisme et du futurisme italiens. Ce double rôle est à l'origine de ses archives.

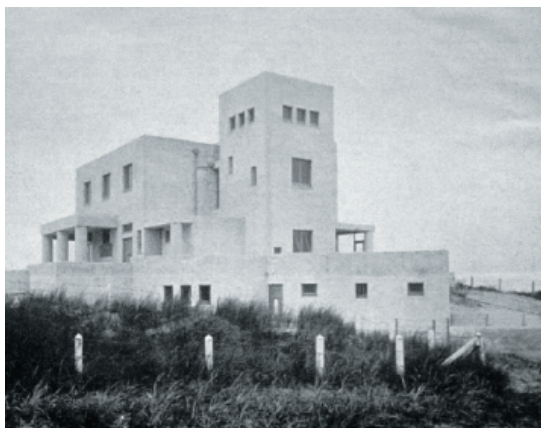
Avant d'engager un contact personnel, Sartoris remet des photos de ses propres œuvres à F.T. Marinetti pour qu'il les fasse parvenir à Van Dœsburg en vue de leur publication

dans un ouvrage sur l'art international. La première lettre est datée du 7 novembre 1928 (VDA): Sartoris écrit à Van Dœsburg – dont l'adresse lui a été communiquée par F.T. Marinetti – pour lui demander des documents sur ses œuvres et sur celles des autres membres du groupe (une annotation en marge dit: *«Rietveld, Eesteren, Vordemberge, Oud?»*), car il voudrait leur dédier un chapitre du livre sur l'architecture moderne qu'il est en train de préparer[14]. Le 18 novembre (VDA), Sartoris annonce à Van Dœsburg que C.E. Rava va lui envoyer le catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Rome[15]. Il tient toutefois à lui préciser que, bien que les architectes rationalistes italiens y aient participé, lui-même et Rava *«répudient totalement»* cette exposition qui a accueilli des œuvres de faux modernes nuisant au mouvement international. Il lui indique ensuite le nom et l'adresse des architectes qui, selon lui, peuvent l'intéresser: Rava, Larco, Figini, Frette, Libera, Terragni et Pollini.

Fin 1928, Van Dœsburg envoie à Sartoris le «Dossier architecture Groupe De Stijl dir. Théo Van Dœsburg dès 1916 – 1928», accompagné d'une lettre[16] (fig. 1) par laquelle il lui précise que les photos envoyées par Marinetti paraîtront dans un livre sur les peintres d'avant-garde, tandis que les photos de Sartoris sont destinées à un livre sur l'architecture moderne européenne[17] (fig. 2-3) en préparation chez un éditeur de Stuttgart. Il ajoute qu'il a l'intention d'écrire aux architectes italiens, que Sartoris lui a signalés, pour leur demander matière à publication et il se déclare totalement disponible pour s'allier à la lutte de Sartoris contre l'architecture passéiste, éventuellement par l'entremise des différentes revues d'art et d'architecture auxquelles il collabore. Il donne ensuite les noms des "falsificateurs" hollandais: le groupe Wendingen, Dudok, Wils, Kramers, Meys. Le 2 janvier 1929 (Donation Sartoris), Van Dœsburg écrit à Sartoris pour lui dire qu'il a montré ses œuvres à Hitchkock, qui prépare un livre sur la nouvelle architecture. Il ajoute que l'article destiné à la revue *De Stijl* devra tenir en quatre ou cinq colonnes, plus les photos. Le 15 janvier 1929 (VDA), Sartoris envoie à Van Dœsburg le manuscrit intitulé «Le rationalisme italien», avec des photos pour son illustration. Selon la liste jointe, il semble s'agir des photos, toutes tirées de ses œuvres, reçues du VDA avec la correspondance[18] (fig. 4). Le 22 mars 1929 (Donation Sartoris), Van Dœsburg écrit à Sartoris qu'il a l'intention de les publier également dans la revue *Het Bouwbedrijf*, accompagnées d'ex-

Fig. 2 «Villa Allegonda à Katwijk aan Zee (Hollande), 1916-1917, une des premières réalisations du principe De Stijl J.J.P. Oud – Kamerlingh-Onnes – Théo Van Dœsburg», *«Dossier» (Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Fig. 3 «Première réalisation d'une rue. Spangen Rotterdam. 1919 architecte J.J.P. Oud (en brique)», *«Dossier» Doc. Donation Sartoris-EPFL.*



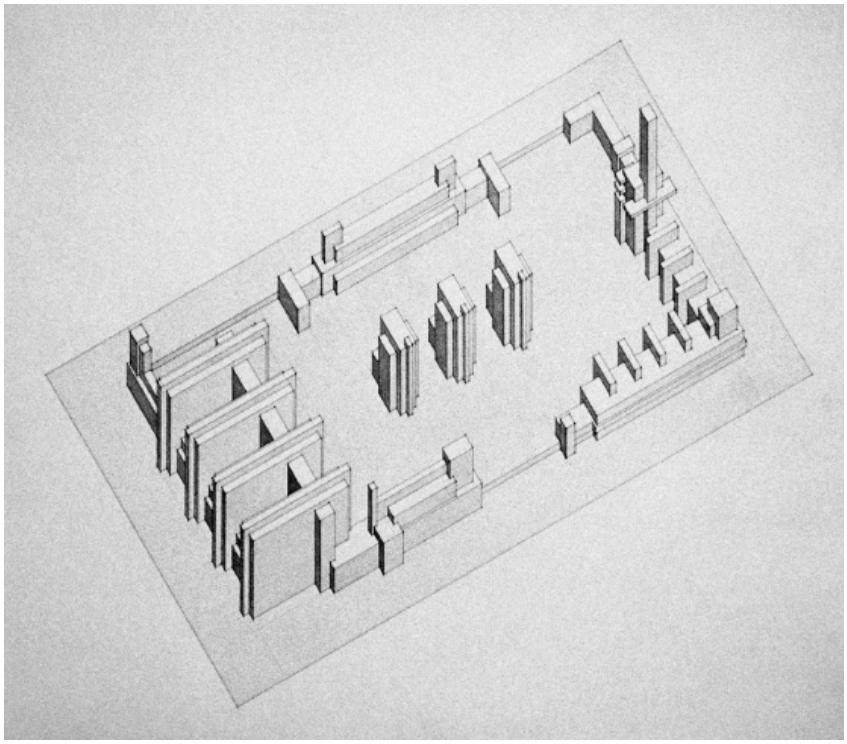


Fig. 4 A. Sartoris, Composizione urbanistica per la Città universitaria di Torino, 1926-27. *Deuxième version. Crayon, encre et lavis sépia sur carton, 33,8 x 39,2 cm. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

traits de son manuscrit et du portrait de Sant'Elia. Le portrait de Sartoris[19] devrait en revanche paraître dans *De Stijl*. Le 29 juin 1929 (VDA), Sartoris remercie Van Dœsburg de l'article élogieux paru dans *Het Bouwbedrijf* (n° 10, 10 mai), traduit par un ami travaillant à la Société des Nations, et lui réclame les épreuves du texte pour *De Stijl*.

Entre mai et septembre 1929, Van Dœsburg écrit sur le rationalisme et le futurisme italiens dans la revue *Het Bouwbedrijf*. Il y cite Sartoris et reprend, en les interprétant, certains passages du manuscrit «Le rationalisme italien». A l'exemple de Karel Teige à Prague, qui semble ne conserver dans ses archives que les seules œuvres de trois architectes italiens – Paladini, Sartoris et Vedres –, Van Dœsburg ne cite élogieusement que ces trois mêmes noms dans ces articles.

Van Dœsburg et Sartoris finissent par se rencontrer à Paris, peut-être le 27 décembre 1929 lors de l'inauguration de l'exposition «Les peintres futuristes italiens»[20], ou le 4 janvier 1930 à l'occasion d'une conférence que Marinetti donne sur le thème «Futurisme, cubisme, surréalisme» dans le cadre de cette même exposition.

Le 22 juillet 1930 (VDA), Sartoris annonce à Van Dœsburg qu'il a publié dans la revue *Belvedere*[21] son premier article sur les activités d'avant-garde des élémentaristes et qu'il est sur le point de lancer une étude plus complète, à paraître dans la revue *Poligono* (cette étude restera toutefois inédite). Il le remercie de lui avoir envoyé *Art Concret*[22] et lui demande des photos de ses peintures. Van Dœsburg répond le 4 août, lui envoyant les

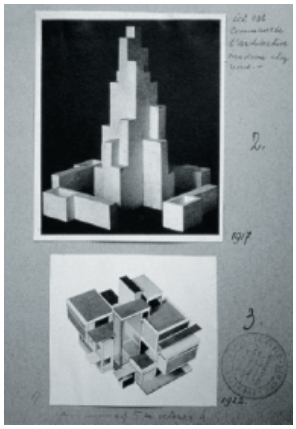
photos de toiles qu'il a peintes entre 1924 et 1930 et exprimant le souhait qu'elles puissent lui être utiles pour l'article dans la revue *Poligono*. Toujours en août 1930, Alberto Sartoris écrit dans son essai sur Antonio Sant'Elia[23]: «*[...] è ormai palese che il primo futurismo italiano, il cubismo francese, l'elementarismo olandese e tutte le altre tendenze affini, hanno offerto spontaneamente un contributo massimo per l'affermazione del razionalismo architettonico europeo. [...] Nell'elementarismo di Van Dœsburg, i concetti plastici di Sant'Elia si concretarono e riacquistarono un valore di attualità ancor più vivo.*» (fig. 5).

Le 12 février 1931, à Meudon-Val Fleury, dans sa maison-atelier restée inachevée, Van Dœsburg dresse une liste des artistes qui auraient dû faire de ce lieu un nouveau centre *De Stijl*: Sartoris en fait partie[24]. Malheureusement, le 7 mars 1931, Van Dœsburg meurt à Davos. Peu de temps après, Vantongerloo et Herbin fondent le groupe Abstraction-Création auquel Van Dœsburg avait travaillé et avec lequel Sartoris sera en contact. Le 17 mars 1931, Sartoris publie «Chronique de l'architecture – Ses rapports et l'élémentarisme hollandais» dans la *Feuille d'avis de Genève*, version française de l'article paru dans *Belvedere* en mai 1930. En septembre, *das Werk* publie «Pour Théo Van Dœsburg»[25]; ce souvenir, daté d'avril 1931, est repris en 1932 dans le dernier numéro de *De Stijl – Van Dœsburg 1917-1931*[26]. Sartoris écrira encore sur le néoplasticisme et l'élémentarisme en 1932 dans *Gli Elementi dell'architettura funzionale*, puis en 1943 dans son deuxième petit livre sur Sant'Elia[27] dont le texte diffère du premier, se rapportant plutôt au chapitre V de *Gli Elementi*[28].

Le «Dossier», choix de thèmes et d'images

Le «Dossier» créé par Van Dœsburg contient: le Manifeste V du groupe *De Stijl* «Vers une construction collective», signé Rietveld, Van Dœsburg et Van Eesteren, daté de Paris 1923 (le seul document imprimé); «La nouvelle architecture en Hollande et sa conséquence», sept pages dactylographiées par Van Dœsburg, datées de 1923; les «Notices d'orientation», subdivisées en deux périodes (1916-22 et 1922-28), trois pages signées par Van Dœsburg et accompagnées d'une page de bibliographie; «L'élémentarisme et son origine», deux pages signées par Van Dœsburg, non datées, mais remontant à la réalisation du restaurant-dancing de l'Aubette à Strasbourg (1926-28); «Quelques notices biographiques sur le peintre et architecte Théo Van Dœsburg», quatre pages datées de Paris, Villa Corot, 1928, avec photo de l'artiste; deux feuilles sans titre sur la perception et sur la couleur, signées Rietveld et datées de 1928; une liste contenant les légendes des trente-et-une photographies d'œuvres réalisées entre 1916 et 1928. Jointes au «Dossier», on trouve quelques revues concernant l'architecture hollandaise contemporaine et le néoplasticisme; les archives de la Donation Sartoris conservent également les traductions françaises, envoyées par Oud, de deux articles écrits par lui-même et Van t'Hoff sur Chiattone et Sant'Elia, parus dans *De Stijl*[29].

Fig. 5 «Projet (maquette) pour un monument en ciment-armé, pour une place à Leeuwarden (couronné) 1917 et Maquette d'une maison d'artiste, construction centrifugale, même principe du monument, 1922 architecte Théo Van Dœsburg», *«Dossier». La maquette de la* maison d'artiste *est réalisée avec la collaboration de Van Eesteren. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

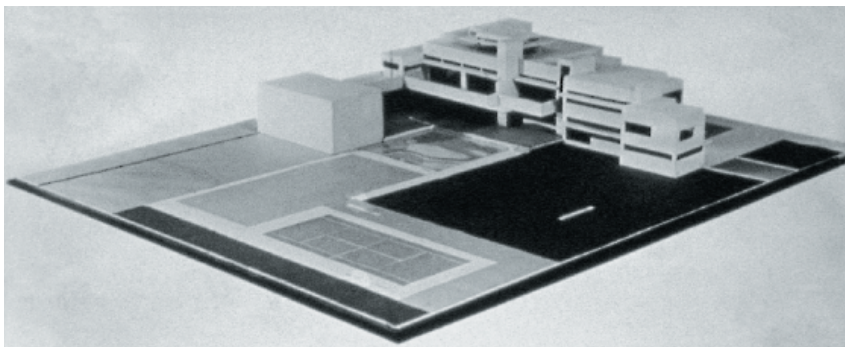


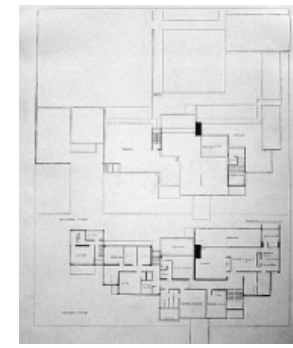
Sur les principes de l'architecture néoplastique

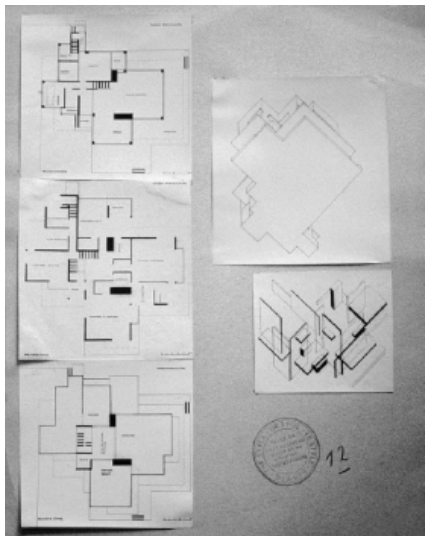
Le texte «La nouvelle architecture en Hollande et sa conséquence» est accompagné d'une recommandation à l'encre bleue, non observée à l'évidence, adressée à Alberto Sartoris: «*Original, s.v.p. retourner après l'usage*». Van Dœsburg y parle de néoplasticisme, mais aussi de cubisme et de constructivisme, ainsi que des rapports entre renouveau de la peinture et nouvelle architecture. La seconde partie fait état des principes de la nouvelle plastique développés en théorie et en pratique par les artistes *De Stijl* à partir de 1916. Ce

document, daté de 1923, est une anticipation de l'article qui propose les seize principes de l'architecture néoplastique et qui, rédigé en hollandais et daté aussi de 1923, est publié dans *Bouwkundig Weekblad* en mai 1924[30] (fig. 6). Un autre écrit, traduit par Karel Teige, contient également un certain nombre de ces principes: il est publié en 1924 dans un numéro spécial que la revue *Stavba* dédie au groupe *De Stijl*[31] (fig. 7-8).

Il est à mon avis intéressant d'observer que les principes de l'architecture néoplastique, que la revue *De Stijl* présentera en 1926, avaient déjà été écrits et publiés en 1924: leur datation courante doit donc être anticipée[32]. *De Stijl* se rapproche de l'architecture à l'époque où Van Dœsburg s'éloigne de Mondrian pour commencer à élaborer ses propres théories sur l'élémentarisme. Ces théories trouvent leur expression dans les principes cités et dans le premier fragment du «Manifeste» de juillet 1926[33]. Le néoplasticisme élémentariste a alors en commun avec le rationalisme la nécessité de créer un langage simple, visant à construire une architecture fonctionnelle et économique. Il établit donc les prin-







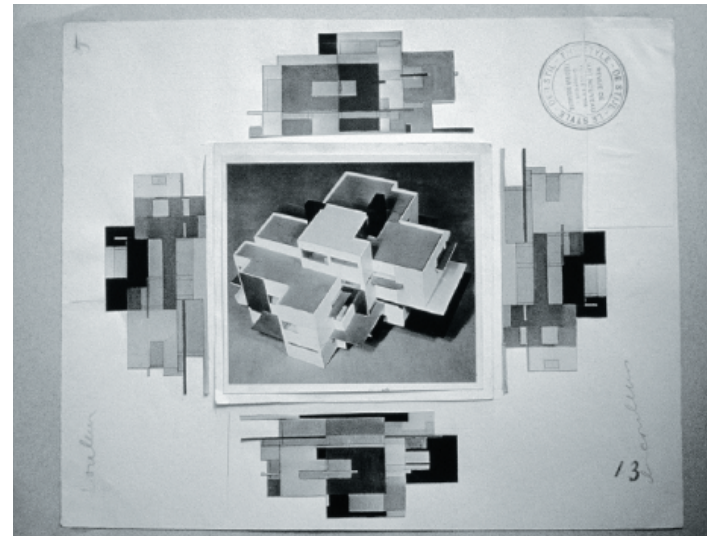


Fig. 9 «Exposition *De Stijl*. Galerie Rosemberg. Hiver 1922-23» *(15 octobre – 15 novembre 1923), «Dossier». Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Ci-contre, de gauche à droite et de haut en bas:

Fig. 6 (Les deux images du haut) «Rénovation des principes architecturaux, démonstration à Paris Galerie Rosemberg. Maquette pour un Hôtel particulier dit: Maison Rosemberg. Plan du premier et deuxième étage, avec des terrasses, douche et culture physique sur le toit. 1922 architectes Théo Van Dœsburg et C. Van Eesteren», *«Dossier». Projet de Van Dœsburg et de Van Eesteren suivant les indications du commanditaire, maquette de Rietveld, 1921-23. Sartoris a publié séparément le deux parties de cette planche dans* Gli elementi dell'architettura funzionale de 1932. *Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Fig. 7 «Les plans pour une villa moderne (plan transformable) 1922 à droit en haut: vue de bas en haut. En bas: plan vertical (analyse des murs, fenêtres, balcons, etc.)», *«Dossier». Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Fig. 8 «Maquette pour la même villa avec 4 façades. 1922. Architectes Théo Van Dœsburg et C. Van Eesteren», *«Dossier». Sartoris a découpé la maquette pour la publier dans* Gli elementi *de 1932. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

cipes d'une méthode à suivre pour produire des architectures dites "néoplastiques". Van Dœsburg ne fournit pas d'indications de composition – l'évidement de l'angle, le plan ouvert, le rapport mur-fenêtre ne sont que des éléments qui découlent de ces principes d'architecture – mais il fixe un certain nombre de points fondamentaux du rationalisme (fig. 9).

Diagonale comme négation de l'immobilisme

Dans «L'élémentarisme et son origine», texte totalement différent tant dans sa composition que dans son style de celui qui, daté de 1930, sera publié dans le dernier numéro de *De Stijl*[34], Van Dœsburg trace sa nouvelle théorie. L'élémentarisme réduit toutes les activités spirituelles et techniques à leur forme la plus élémentaire. Il découle d'une pensée fonctionnelle, il reconnaît l'énergie latente de la matière (couleur, verre, fer, ciment, sons, parole) et trouve dans l'architecture une méthode de construction qui synthétise toutes les fonctions de la vie humaine. Pour Van Dœsburg, le mouvement élémentariste est exprimé – à part lui-même – par les architectes Mies, Rietveld, Van Eesteren, le sculpteur Brancusi, les peintres Domela, Vordemberge-Gildewart. Il affirme enfin que dans le restaurant-dancing de L'Aubette de Strasbourg, il a essayé de donner à l'élémentarisme une expression plastique.

Dans un art à ses origines statique, Van Dœsburg introduit le dynamisme par la diagonale, qui s'oppose à la verticale, symbole de la force de gravité, et à l'horizontale, symbole de fixité. C'est là une différence visible entre son élémentarisme et le néoplasticisme de Mondrian. Il se peut que la diagonale élémentariste de Van Dœsburg soit issue d'une nouvelle manière de voir le futurisme et ses expressions mécanicistes. Une nouvelle phase dans les rapports entre Van Dœsburg et ce mouvement avait suivi le «Congrès international des artistes d'avant-garde» réuni à Düsseldorf en 1922, mais selon Lista[35] on peut remarquer une diffusion de l'esthétique mécanique futuriste surtout à la suite de l'«Exposition d'art théâtral d'avant-garde» de Vienne (1924), art associé aux valeurs du dynamisme qui commence à intéresser également, à cette époque, la recherche néoplastique. Durant l'été 1926, alors qu'il séjourne à Rome où il rencontre des artistes futuristes, Van Dœsburg rédige un «Manifeste de l'élémentarisme» qui paraîtra tout d'abord

en octobre, dans *L'Antenna* de Milan[36], puis dans la revue *De Stijl*. En dépassant les compositions statiques du néoplasticisme, la plastique élémentariste soutient une peinture fondée sur l'énergie, la dissonance, le contraste, valeurs qui font de la vie une «transformation perpétuelle», comme l'aurait souhaité Marinetti. La diagonale des contre-compositions élémentaristes peut donc découler des lignes obliques et dynamiques du futurisme, ou tout aussi bien être la transposition abstraite des lignes qui composent les contre-constructions axonométriques, l'abstraction du dessin architectural. Polano partage ce deuxième avis[37] quand il affirme que l'introduction de la diagonale par la rotation de 45° de la grille orthogonale de composition est la formulation que Van Dœsburg donne au néoplasticisme en 1924: l'élémentarisme pourrait être la conséquence picturale de l'expérience architecturale faite aux côtés de Van Eesteren.

Du concret de l'architecture à l'abstrait de la peinture, celui-ci semble être le parcours de Van Dœsburg. Deux séries de dessins sont définies par lui-même comme des contre-constructions, élaborations graphiques que l'on peut considérer comme des expériences chromoplastiques (1923-24): la première série – «Analyses de l'architecture» – est en noir et blanc, et représente des plans et des lignes suspendus dans l'espace (fig. 10); la seconde série – «Constructions de la couleur» ou «Constructions des couleurs» – est composée de dessins conçus comme les précédents mais avec l'application de la couleur. Les deux séries dérivent du projet dans sa forme la plus signifiante: l'axonométrie, représentation simultanée de l'objet architectural dans l'espace. Des contre-constructions en couleurs, Van Dœsburg arrive aux «Constructions de l'espace-temps», puis, en 1924, aux «Constructions des couleurs dans la 4e dimension de l'espace-temps», aux contre-compositions, donc à une abstraction toujours plus poussée des éléments contenus dans ses

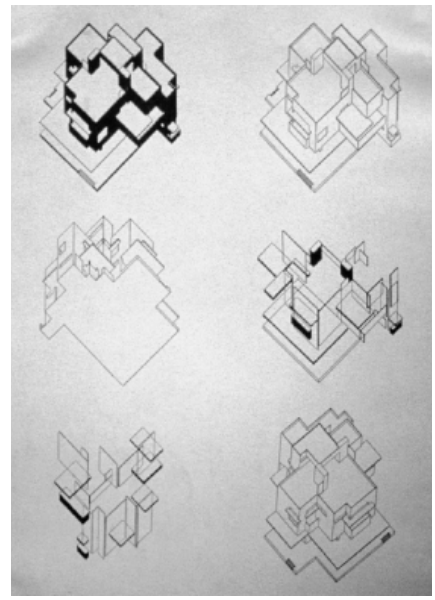


Fig. 10 Différentes vues de la même maison avec 2 plans verticaux. 1922, architectes Théo van Dœsburg et C. van Eesteren, *«Dossier». Sartoris publie ces dessins de la villa moderne dans* Gli elementi *de 1932. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

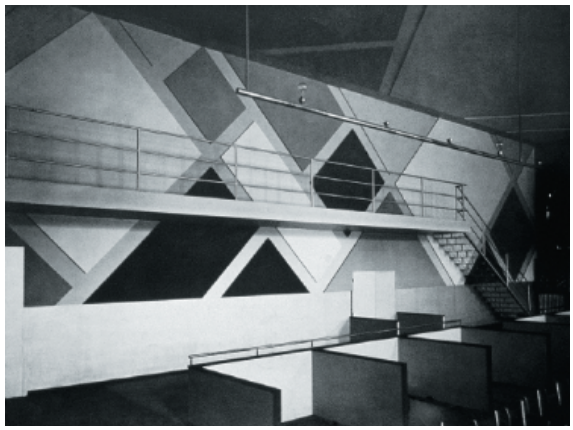


Fig. 11 «La grande salle vue vers la Galerie. Exécutée après les principes de l'élémentarisme en ciment, nickle, verre, fer, caoutchouc, lincrusta, etc. Ensemble Théo Van Dœsburg 1927-28. Salle pour des fêtes, ciné-bals, etc.», *«Dossier». Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Fig. 12 «La même salle vue vers l'écran. Ensemble Théo Van Dœsburg 1927-1928», *«Dossier». Van Dœsburg n'envoie à Sartoris aucune photographie des interventions de Arp et Taeuber-Arp. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

contre-constructions[38]. Dans l'explosion des plans en axonométrie, et en noir et blanc, par un processus d'abstraction, Van Dœsburg ôte à l'architecture toute référence à la fonction et met en valeur les surfaces en tant que plans indépendants suspendus dans l'espace (comme par exemple dans l'analyse architecturale de la maison particulière, 1923). Le Café-restaurant-dancing de l'Aubette à Strasbourg (1926-28), œuvre d'architecture réalisée par la peinture et avec la collaboration de Hans Arp et de Sophie Taeuber, devait être, pour Van Dœsburg, l'expression plastique de l'élémentarisme. Pourtant, en 1928, dans le numéro spécial que la revue *De Stijl* dédie à L'Aubette[39], il affirme à propos de la salle de cinéma-dancing (fig. 11-12): «*Si l'on me demandait ce que j'avais en tête au moment de la construction de cette salle, je pourrais répondre que je voulais opposer à la salle matérielle en trois dimensions un espace oblique sur-matériel et pictural*». L'Aubette semble ainsi se réduire à une simple expérience picturale. La peinture prévaut sur l'architecture et Van Dœsburg ne réussit pas à intégrer ces deux arts en un tout unique et «monumental»[40].

Le rationalisme italien

Dans un article paru en mai 1929 dans *Het Bouwbedrijf* [41], Théo Van Dœsburg se réfère à un texte d'Alberto Sartoris intitulé «Le rationalisme italien»: après l'avoir inutilement cherché parmi les publications et les manuscrits de 1928 et 1929, nous avons obtenu du VDA, avec la correspondance requise, une copie de ce manuscrit de six pages, non daté mais remontant sans doute à la fin de 1928 ou à la première quinzaine de 1929, ainsi que la copie des photos qui l'accompagnaient[42]. L'essai de Sartoris est relatif aux origines et aux caractéristiques du jeune rationalisme italien et, après avoir analysé le rapport futurisme-rationalisme, il se conclut par une liste rigoureusement alphabétique des architectes italiens rationalistes *convinti*: Figini, Frette, Larco, Libera, Pollini, Rava, Sartoris, Terragni, Vedres. C'est cette même liste que Van Dœsburg propose dans *Het Bouwbedrijf*.

Dans son article, Van Dœsburg porte une attaque à l'architecture dynamique d'origine futuriste et il affirme que le rationalisme italien est une réaction contre ce style architectural. Il y propose des passages, des paraphrases et des adaptations du texte de Sartoris

à qui il fait de nombreux éloges parce que «*[...] il a expliqué les véritables proportions de l'architecture moderne italienne et européenne [...]. Ses intentions sont claires et ses œuvres, dont nous reproduisons ici les plus importantes, adhèrent complètement à l'orientation élémentaire de la nouvelle architecture européenne*.» Les passages de Sartoris cités par Van Dœsburg parlent de futurisme-rationalisme-élémentarisme et donnent, à son avis, une idée des rapports qui existent entre les deux plus importants mouvements d'architecture en Italie. En particulier:

«*Le rationalisme n'est pas un produit du futurisme, mais, nous le répétons, il est en étroite corrélation avec le mouvement européen culturel d'après-guerre. Il a donc pu bénéficier moins du futurisme, que du cubisme, du suprématisme, du constructivisme, du surréalisme, du néo-plasticisme ou de l'élémentarisme surtout, qui a donné – en matière d'architecture – des résultats beaucoup plus probants que le futurisme italien, quoiqu'il faille reconnaître que celui-ci a fortement influencé les arts plastiques du monde entier*.» Puis Van Dœsburg continue, comme s'il citait Sartoris «*[...] mais l'idéologie futuriste n'est plus d'une importance essentielle, elle a été remplacée depuis longtemps – dès 1916 – par une idéologie meilleure, plus universelle, provenant de la zone culturelle du Nord de l'Europe*».

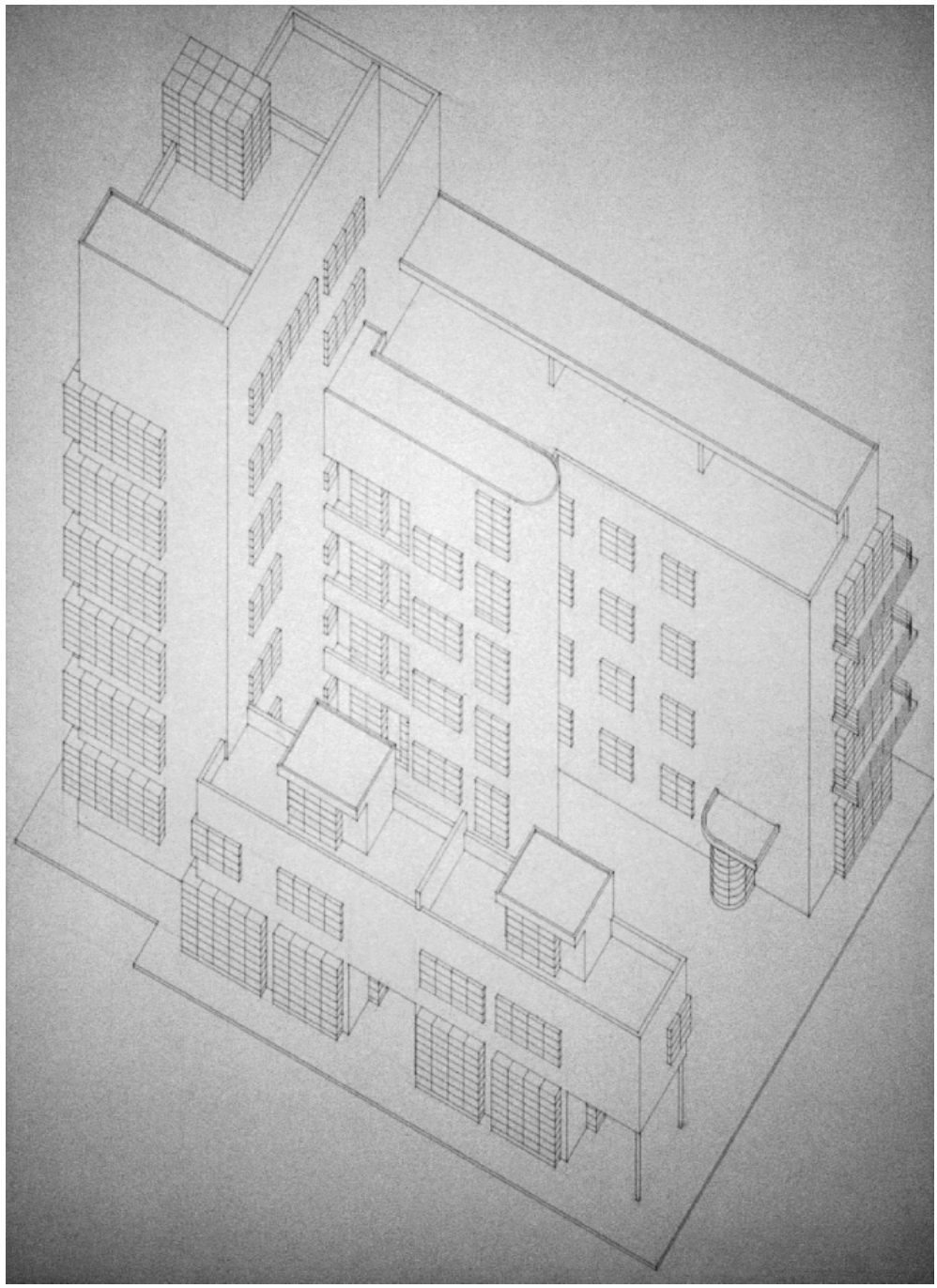
Dans une note finale, il rappelle que même Marinetti, chef du futurisme, avait, à l'occasion de l'exposition du groupe *De Stijl* montée à l'Ecole Supérieure d'Architecture de Paris en 1924, exprimé son enthousiasme pour ce genre d'architecture dans une lettre et, lors d'une conférence à La Sorbonne, déclaré que ces Hollandais étaient les créateurs d'une ère nouvelle pour l'art et l'architecture.

L'article de Van Dœsburg est accompagné de quatre illustrations relatives à des œuvres de Sartoris[43] (fig. 13). Quand on lit le manuscrit de Sartoris dans son intégralité, sans se limiter aux seuls extraits choisis par Van Dœsburg, on comprend que son jugement sur le futurisme n'était de loin pas aussi négatif. Tout en soutenant que le rationalisme n'est pas un dérivé du futurisme, mais bien en corrélation avec le mouvement de l'avant-garde culturelle européenne d'après-guerre, Sartoris affirme que les deux mouvements cheminent en parallèle et que leurs parcours pourraient même se réunir. Il soutient en outre que le futurisme a servi à conduire l'architecture vers sa conformation actuelle. Mais il dit aussi que si Sant'Elia a bien été un précurseur de la plastique pure et de l'urbanisme dynamique, lucide et actuel, l'architecture objective internationale ne découle pas de ses projets pour une ville futuriste, puisqu'il avait affirmé l'inutilité et le danger des lignes verticales et horizontales, tenues par Sartoris pour le fondement du rationalisme contemporain.

En effet, ce que Sartoris écrit dans ses articles et ce qu'il dit à Van Dœsburg dans ses lettres – il lui envoie, entre autres, son portrait d'«architecte futuriste» –, plutôt que d'influer sur le jugement négatif que l'architecte élémentariste portait à l'époque sur le futurisme, a influencé l'intérêt qu'il portait au rationalisme italien et l'opinion qu'il s'en était faite.

En juin et juillet 1929, dans d'autres articles parus dans *Het Bouwbedrijf* [44], Van Dœsburg s'arrête sur l'exposition de Rome de 1928 et propose différents exemples d'architectes dépourvus d'«*autonomie créative*», mais il y cite séparément, à titre d'«*exceptions*», Sartoris et Paladini dont il publie les œuvres[45] (fig. 14). Enfin, en août et septembre 1929[46], il consacre une partie de ses articles à la revue *La Città Futurista*, dont le directeur est Fillìa

Fig. 13 A. Sartoris, Edificio per abitazioni, uffici e studi. *Crayon et encre brun sur carton, 69,7 x 51 cm. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*



et le rédacteur en chef Sartoris. Il définit cette publication, dont il admire la qualité graphique que lui donne Diulgheroff, comme étant «*une feuille internationalement orientée [...], qui agit en défense de l'architecture futuriste et de l'architecture rationaliste*». Il appelle à une lutte plus énergique contre l'archaïsme et le vide du formalisme et voit en Sartoris «*un des propagandistes les plus animés*».

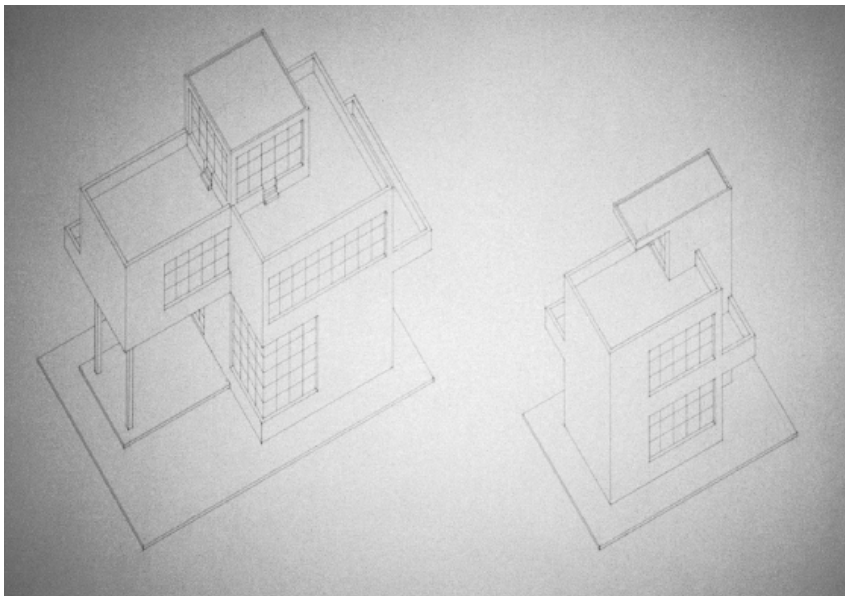


Fig. 14 A. Sartoris, Cellule unifamiliari economiche *pour la banlieue de Turin. Crayon et encre brun sur carton, 47 x 62 cm. Doc. Donation Sartoris-EPFL.*

Notes

1 *Le Figaro*, 20 février; le manifeste de «L'Architettura futurista» est daté de juillet 1914.

2 Conférence, Teatro delle Arti, Rome, décembre 1938.

3 Entre autres, G. Lista, «Van Dœsburg et les futuristes» in S. Lemoine (sous la direction de), *Théo Van Dœsburg. Peinture, architecture, théorie*, P. Sers Editeur, Paris, 1990.

4 *De Stijl. Nascita di un movimento*, Electa, Milan, 1989.

5 «Le grandi manovre dell'avanguardia internazionale», *Casabella*, n° 630-631, Milan, janvier-février 1996.

6 Ibid.

7 Hoffmann, Stuttgart.

8 Nom qu'il adopte en 1921, à l'époque de ses entretiens avec C. Carrà à Milan.

9 *Op.cit.*, voir note 4.

10 Cf. S. Polano, «Théo Van Dœsburg. L'architettura come sintesi cromoplastica delle arti» in Van Straaten, *Théo Van Dœsburg. L'opera architettonica*, Electa, Milan, 1993; éd. originale en anglais, La Haye, 1988. Le texte de S. Polano est publié, première page exceptée, sous le titre «Théo Van Dœsburg, théoricien de l'architecture comme synthèse des arts» in S. Lemoine, *op. cit.*, à la note 3.

11 Netherlands Institute for Art History.

12 Année II, n° 5-6, Milan, mai-juin 1930, p.15, (Biblioteca Nazionale Centrale, Rome, et VDA, La Haye).

13 P. 590 (Bibliothèque Publique Universitaire, Genève et VDA, La Haye).

14 *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hœpli, Milan, première éd. 1932, deuxième 1935, troisième 1941, (Donation Sartoris-EPFL).

15 *1a Esposizione Italiana di Architettura Razionale* – Approvazione e patrocinio del Sindacato Naz. Fasc. Architetti e del Sindacato Naz. Fasc. degli Artisti, préf. de G. Minnucci et A. Libera, De Alberti Editore, Rome, 1928 (Donation Sartoris-EPFL). Palazzo delle Esposizioni, mai-avril: Sartoris expose 16 dessins dans la salle IV, dédiée aux architectes de Turin.

16 Sur papier *De Stijl* «Memorandum», s.d. (Donation Sartoris-EPFL).

17 Il s'agit probablement d'un ouvrage planifié mais jamais réalisé, qui aurait dû être un recueil d'articles sur l'architecture européenne parus dans *Het Bouwbedrijf*: «Europäische Architektur». Voir *Théo Van Dœsburg, On european architecture. Complete essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*, Préface de C. Bœkraad, Birkhäuser, Bâle-Berlin-Boston, 1990.

18 «Cellule unifamiliari economiche» (d.a. 1926), Edificio per abitazioni, uffici e studi (d.a. 1926), Città universitaria (1926-1927), Cappella-bar (1927), Edificio delle Comunità artigiane à Turin (1928), Tomba Soria (1928).

19 Au verso du portrait: «Architecte futuriste Alberto Sartoris. Corso Vinzaglio 62, Turin 110».

20 Galerie 23, où aura lieu la première exposition de *Cercle et Carré*. Parmi les participants: Severini, Russolo, Balla, Prampolini, Depero, Marasco, Dottori, Fillia, Pozzo, Ciacelli, Diulgheroff, Munari, Oriani, Sant'Elia et Sartoris.

21 *Op. cit.*, à la note 11. L'auteur s'arrête sur les rapports entre rationalisme et élémentarisme.

22 En avril 1930, Van Dœsburg publie, avec Carlsund, Tuthundjian, Hélion et Martor Wantz, *Art Concret*, document fondateur d'un nouveau groupe, dans lequel Van Dœsburg propose un art objectif, impersonnel, fondé sur des compositions dérivées des mathématiques.

23 G. Scheiwiller, Milan, 1930 (Donation Sartoris-EPFL).

24 G. Fanelli, *Architettura, Edilizia, Urbanistica – Olanda 1917/1940*, F. Papafava, Florence, 1975: Albers, Arp, Brancusi, Boothy, Bucheister, Carlsund, Dexel, Fernandez, Foltyn, Freundlich, Gabo, Giacometti, Grabowska, Hélion, Herbin, Kandinskij, Kiesler, Kupera, Kupka, Lisickij, Malevic, Man Ray, Mirò, Mondrian, Neugeboren (Henri Nouveau), Pevsner, Sartoris, Schwab, Schwitters, Stazewski, Striminski, Tauber-Arp, Tatundjian. Et in *De Stijl*, Laterza, Rome-Bari, 1983.

25 N° 9, XVIII[ème] année, septembre 1931, p. XXXIV (Donation Sartoris-EPFL).

26 Meudon, janvier 1932, pp. 60-62 (Donation Sartoris-EPFL).

27 *Sant'Elia e l'architettura futurista (influenze e sviluppi)*, n° 1 coll. «Anticipazioni», Libreria Bocca, Rome, 1943-1944, (Donation Sartoris-EPFL).

28 Un chapitre sur l'élémentarisme figure dans *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte*, Fondazione Olivetti, Rome, 1990, pp. 57-61; nouvelle élaboration d'écrits des années vingt et trente.

29 R. Van t'Hoff, «Observations concernant Annexe XXX» publié dans *De Stijl*, n° 10, août 1919; J.J.P. Oud, «Observations au point de vue architecture concernant Annexe III» paru dans *De Stijl*, n°3, janvier 1920.

30 «De nieuwe architectuur» in *BW*, n°20, 17 mai (Donation Sartoris-EPFL).

31 *Stavba III 2*, Brno-Prague. Y sont publiés: de Van Dœsburg, «Le renouvellement d'architecture» et «La création élémentaire», de Van Dœsburg et Van Eesteren, «Vers une construction collective», de Mies Van der Rohe, «Maison en béton armé», de Karel Teige, «De Stijl et le mouvement d'avant-garde au Pays-Bas» (Donation Sartoris-EPFL).

32 B. Zevi, dans *Poetica dell'architettura neoplastica*, Einaudi, Turin, 2[e] éd., 1974, fait la différence entre les principes corbuséens (1926), des solutions architectoniques que tous les architectes peuvent adopter, les principes de Van Dœsburg qui établissent un processus à suivre, et les normes éthiques de l'architecture organique de F.L. Wright (1908).

33 *L'Antenna*, Milan, octobre 1926 et *De Stijl*, VII, n° 75-76, série XIII, 1926.

34 «Elémentarisme – les éléments de la nouvelle peinture» in *De Stijl – Van Dœsburg 1917 – 1931* dernier numéro, Meudon, janvier 1932 (Donation Sartoris-EPFL). Différents écrits se succèdent entre 1926 et 1930: «Schilderkunst en plastiek. Over contra-compositie en contra-plastiek. Elementarisme (manifest-fragment)», *De Stijl*, VII, n° 75-76, série XII, 1926, daté Rome, juillet

1926 et traduit par Polano dans *Théo van Dœsburg. Scritti di arte e di architettura,* Officina, Rome, 1979, pp. 453-459; «Schilderkunst en plastiek. Elementarisme (manifest-fragment)», *De Stijl*, VII n°7, série XIII, 1926-27, daté Paris, décembre 1926 – avril 1927, traduit par Polano, op. cit., pp. 460-464; «L'Elémentarisme et son origine», *De Stijl*. Aubette, VIII, n° 87-89, 1928.

35 «Van Dœsburg et les futuristes», *op. cit.* à la note 3, p. 150-156.

36 *Giornale universale d'arte del Duemila*, fondateur et directeur G. Fabbri. «*Segnale d'apertura. L'antenna riceve e trasmette le onde di tutti i cervelli creatori ultradinamici. Una centrale elettrica – posta a fianco della nostra stazione – carbonizza tutte le zucche-barbe passatiste*».

37 «Théo Van Dœsburg, théoricien de l'architecture comme synthèse des arts» in S. Lemoine, *Théo Van Dœsburg*, *op. cit.* à la note 3, pp. 126-132.

38 Pour les Contre-compositions voir «Elémentarisme», *De Stijl*, n° 75-76, 1926 et n° 78, 1927. Ouvrages et essais dédiés à la chromoplastique: N.J. Troy, *The De Stijl Environment*, The MIT Press, Cambridge-London, 1983; du même auteur: «The abstract environment of de Stijl» in H. Jaffé, *De Stjil: 1917-1931, visions of utopia*, Phaidon, Oxford, 1982; S. Polano, «Il colore dello stile. Note sulla neocromoplastica architettonica di De Stjil» in Celant et Govan (sous la dir. de), *Mondrian e de Stijl. L'ideale moderno*, Olivetti-Electa, Milan, 1990; E. Van Straaten, *Theo Van Dœsburg. L'opera architettonica, op. cit.* à la note 9.

39 «Notices sur l'Aubette à Strasbourg» in *De Stijl n° 87-89 Aubette*, VIII, 1928, p. 8.

40 «Monumental» est, pour Van Dœsburg, l'œuvre d'art intégrée, résultat de l'intégration d'art et architecture. L'Aubette est analysée par Polano dans «Théo Van Dœsburg», *op. cit.* à la note 9, et par H. Jaffé, «Café Aubette» in *De Stijl: 1917-1931*, *op. cit.* à la note 37.

41 N° 10 année VI. La version en italien des articles de Van Dœsburg est in A. Mariotti, «L'avanguardia italiana secondo Van Dœsburg», *Casabella*, n° 380-381, Milan, 1973, pp. 74-85. Les mêmes articles sont publiés dans «Origins of Italian Rationalism. The Statement of Alberto Sartoris» in *Theo Van Dœsburg, On european architecture. Complete essays from Het Bouwbedrijf 1924-1931*, préface de C. Bœkraad, Birkhäuser, Bâle-Berlin-Boston, 1990. Ce dernier se présente comme l'ouvrage planifié par Van Dœsburg, *Europäische Architektur*.

42 Le texte est, dans son intégralité, inédit, seulement certains morceaux en ouverture, adaptés au rationalisme européen, seront proposés in *TEXNIKA XPONIKA*, n° 6 année 1, Athènes, 15 mars 1932 (Donation Sartoris-EPFL).

43 Deux axonométries et un plan du *Gruppo di edifici per abitazioni, uffici* e *studi*, et un dessin pour la *Cappella-bar* (selon les légendes citées par Bœkraad, *op. cit.* à la note 40, et sur la base des documents du VDA).

44 N° 13, 21 juin; n° 15, 19 julliet.

45 La composition d'urbanisme pour la *Città universitaria*, une maison minimale «élémentariste» (la plus petite des *Cellule economiche* pour la banlieue de Turin), une axonométrie du *Padiglione delle Comunità artigiane,* peut-être la nouvelle élaboration graphique du projet réalisé.

46 N° 17 , 16 août; n° 20, 27 septembre.

Images

Les légendes des images n° 2, 3, 5-12 du «Dossier Architecture Groupe De Stijl dir. Théo Van Dœsburg dès 1916-1928» sont de Theo Van Dœsburg.

Eduard Lanz et la miniature architecturale

Projets de petites maisons des années 30 et 60

Sylvain Malfroy

"Faire petit" par nécessité, pour le plaisir, par idéal

Les recherches développées dans l'entre-deux-guerres en vue d'optimiser la fonctionnalité, les qualités spatiales et le coût de production de petits logements aptes à garantir le "minimum existentiel" apparaissent souvent, dans le récit de leurs protagonistes immédiats comme dans celui de l'historiographie contemporaine, comme le produit d'une *nécessité*[1]. La pénurie chronique de logements à bas loyers avec ses conséquences dramatiques pour les masses laborieuses paupérisées des agglomérations industrielles aurait stimulé les architectes d'avant-garde à étudier, au cœur de la crise de l'entre-deux-guerres, une gamme de petits logements standard, facilement industrialisables. Il est peut-être vrai que, dans le contexte économique des années 1920 et 30, la miniaturisation des logements et la rationalisation de leur fabrication permettait d'alléger fortement le budget de construction à la faveur de loyers plus accessibles. Mais au plus tard après la Seconde Guerre mondiale, on s'aperçoit très vite que la maîtrise des taux hypothécaires, du prix des terrains et du rapport de l'offre et de la demande influe pour une part bien plus importante sur le montant des loyers que la "taylorisation" du chantier. Les pouvoirs publics vont donc concentrer leur action sur l'augmentation de leurs réserves foncières, sur la conclusion de contrats de droit de superficie avec des sociétés immobilières à but non lucratif et sur le subventionnement dégressif des emprunts, au détriment de l'industrialisation du bâtiment et de la typisation des plans et des éléments de construction. L'affaiblissement de sa légitimité socio-économique ne fait pourtant pas disparaître la miniaturisation de l'habitation du champ des préoccupations architecturales modernes. Dans les années 1950 et 60, le programme de la "petite maison" quitte le registre pathétique du logement de secours et connaît une nouvelle actualité comme résidence secondaire, pavillon de week-end ou maisonnette de vacances pour une catégorie de maîtres de l'ouvrage plutôt aisée. Avec la généralisation de la semaine de travail de cinq jours et des congés payés, les loisirs prennent leur essor et requièrent de nouveaux équipements. La nécessité s'efface ici derrière le plaisir de la privation temporaire des commodités de la société de consommation et celui de se "ressourcer" dans la nature. La réduction de l'habitation à son strict minimum trouve une nouvelle motivation : non plus nécessité subie, mais émancipation revendiquée, expression ludique d'un gain de *liberté* individuelle.

Quoi qu'il en soit de ce retournement des conditions de la commande et du contexte socio-économique dans la transition de l'Entre-deux-guerres au second après-guerre, il faut tenir compte d'un troisième facteur pour expliquer la persistence du thème de la miniaturisation, d'ordre *idéal* celui-ci et purement interne à la culture du projet. La petitesse est un défi rationnel à la conception architecturale : elle objective l'importance de solutions de détail que l'on subordonne trop facilement à des critères de goût et de préférence subjective. Affronter des contraintes dimensionnelles, pour un architecte, c'est faire la preuve de sa capacité à organiser l'espace au plus près du corps sans le gêner dans son mouvement, à distinguer l'essentiel du superflu, à hiérarchiser le principal et le secondaire, à rendre l'univoque polyvalent, à exprimer un thème fédérateur à force d'hypothèses sur ce qui est ontologiquement premier et historiquement originaire. En somme, la miniature architecturale est un exercice qui mêle la spéculation philosophique et la virtuosité professionnelle, et, en tant que tel, excite l'imagination tout en excluant le droit à l'erreur. On comprend qu'à ce titre les protagonistes du mouvement moderne y aient vu l'occasion de démontrer autant leur savoir-faire que la rigueur de leur pensée[2].

Occurences des projets de "petites maisons" dans l'œuvre d'Eduard Lanz

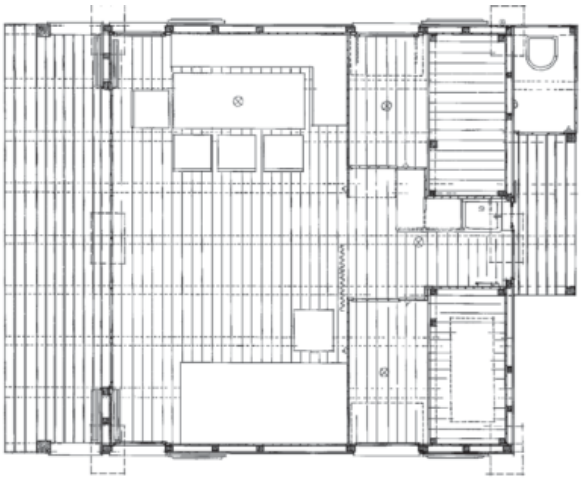
L'œuvre de l'architecte biennois Eduard Lanz (1886-1972) compte plusieurs projets de petits édifices, dont la variété et l'échelonnement dans le temps documentent remarquablement les diverses facettes de la problématique esquissée ci-dessus[3]. Sa formation professionnelle au Polytechnicum de Zurich, complétée de séjours à Munich et à Berlin-Charlottenburg, où il effectue notamment un stage dans l'atelier de l'architecte-urbaniste Bruno Möhring, de même que son engagement militant pour la social-démocratie suite aux événements de la *Novemberrevolution* de 1918-1919 dont il est directement témoin, sensibilisent très tôt l'architecte aux problèmes sociaux de la grande ville industrielle moderne. Le projet avec lequel Lanz participe en 1918 au concours pour le plan général d'aménagement du grand Bienne témoigne de sa complète adhésion aux courants de réforme qui préconisent la déconcentration des quartiers de logement sur le modèle de la cité-jardin[4]. Les petites maisons groupées en lotissements extensifs, qu'il propose de multiplier à une distance respectable du centre-ville, sont imprégnées d'idéologie anti-urbaine et valent symboliquement comme autant de manifestes de résistance contre la massification des individus dans des casernes locatives. Plusieurs projets de colonies de logement économique pour familles nombreuses, réalisés entre 1927 et 1946 sur une base coopérative, lui permettront d'expérimenter toute une gamme de plans-types en variant leurs paramètres dimensionnels, distributifs, constructifs, volumétriques et spatiaux[5].

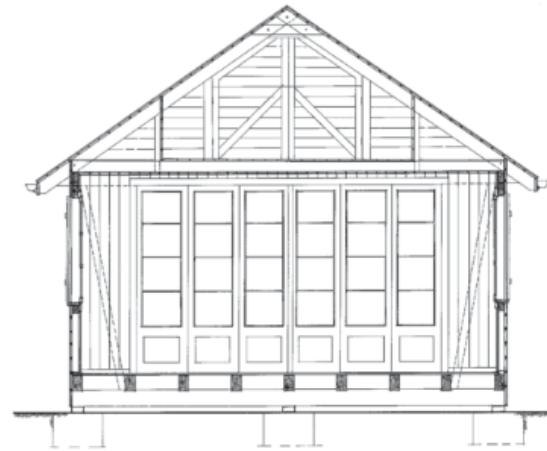
Parallèlement à ce registre d'activité que je qualifierais volontiers de pathétique (ou héroïque) en raison de l'insistance mise par l'architecte à souligner l'adversité des circonstances environnant le processus du projet, Lanz a traité également de nombreuses commandes de chalets de vacances et de pavillons de week-end, pour une clientèle recrutée dans les professions libérales (médecins, ingénieurs, avocats, notaires)[6]. Le thème de la concentration du plan et du volume l'ont intéressé ici indépendamment de contraintes socio-économiques pressantes. Le modèle de référence mis en œuvre dans ce cas n'est plus emprunté aux théoriciens de la réforme urbanistique, mais bien plutôt à la tradition anonyme du refuge alpin ou de la cabane de bain. Quoique la simplicité de ce type de petites constructions exposées aux agressions du temps et du climat ne soit

pas exempte d'héroïsme, c'est surtout parce qu'elles donnent l'exemple d'un mode de vie "sain" que l'architecte, par ailleurs lui-même fervent randonneur, s'en inspire. Dans les années 1950, on verra que la rigueur austère des premiers cabanons cédera progressivement la place à une architecture plus souple dans sa géométrie et plus "bourgeoise" dans son programme, son degré de confort et son esthétique, conformément à l'évolution de la civilisation des loisirs. Si la résidence secondaire conserve sa vocation de favoriser la vie saine proche de la "nature", elle doit se prêter aux retrouvailles de la famille en fin de semaine tout en ménageant pour chacun une sphère d'intimité minimale, dispenser le plus possible la mère de famille de ses tâches ménagères, et obvier aux caprices du temps.

Avant d'examiner plus en détail un échantillon de ce corpus de maisons de week-end, je voudrais attester encore brièvement l'intérêt autonome que l'architecte biennois voue à la conception de petits édifices[7]. Dans toute son œuvre, Lanz se montre extrêmement attentif à la rigueur rationnelle du projet, même s'il est peu enclin par ailleurs à expliciter verbalement des convictions théoriques. Dans le curriculum qu'il adresse au début des années 1930 à la direction de l'Ecole d'ingénieurs de Bienne, où il brigue un poste d'enseignement de la construction dans la section d'architecture, il insiste sur l'importance qu'il accorde au savoir-faire artisanal et à la perfection d'exécution des tâches même les plus modestes. A l'époque de sa formation, il avait tenu à effectuer un stage d'une année dans une menuiserie-charpenterie à Berthoud pour se familiariser avec le façonnage et la mise en œuvre du bois et s'exercer au travail manuel. Dans toutes ses réalisations, les éléments de menuiserie (huisseries, escaliers, mobilier fixe, charpentes et poutraisons) sont dessinés avec un soin particulier du détail. Les pavillons de week-end construits entièrement en bois (sur fondations de maçonnerie) sont particulièrement significatifs à cet égard, puisque l'architecte fait figurer sur les mêmes plans, élévations et coupes dessinés à l'échelle 1:20 les éléments architecturaux du gros et du second œuvre (fondations, planchers, façades, huisseries, cloisons intérieures, escaliers, cheminée, toiture) ainsi que le mobilier intérieur (lits, bancs, tables, armoires, étagères, équipement de cuisine, etc.). Tout se passe comme si la construction de petites maisons en bois ne connaissait qu'un seul niveau de détail, formait un continuum insegmentable comme l'agencement d'un mécanisme de précision, et offrait l'occasion unique à l'architecte de contrôler d'emblée la pureté du produit fini.

La prédilection qu'affiche Lanz pour les petites constructions paraît être la conséquence d'une affinité particulière avec le bois, comme matériau polyvalent, garantissant un maximum de maîtrise sur la qualité du résultat sans exiger un bagage technologique trop encombrant. Mais ce choix est sans doute encore surdéterminé par la conviction que la cabane de bois correspond à un archétype de l'architecture et qu'à ce titre elle possède une valeur d'authenticité, de vérité essentielle, qui pourrait faire défaut à des organismes plus hétérogènes et complexes. Dans le matériel didactique confectionné par Lanz pour son enseignement, on trouve en abondance des reproductions de restitutions archéologiques d'habitations palafittes, effectuées à partir des vestiges retrouvés lors des travaux de correction des eaux du Jura. Cette volonté démonstrative de l'architecte de perpétuer auprès de ses étudiants le souvenir de ce commencement originaire de l'architecture comme origine et norme de toute architecture a logiquement son pendant, au niveau de la pratique professionnelle, dans le sérieux avec lequel il traite le programme de la maison minimale en bois en zone littorale[8].





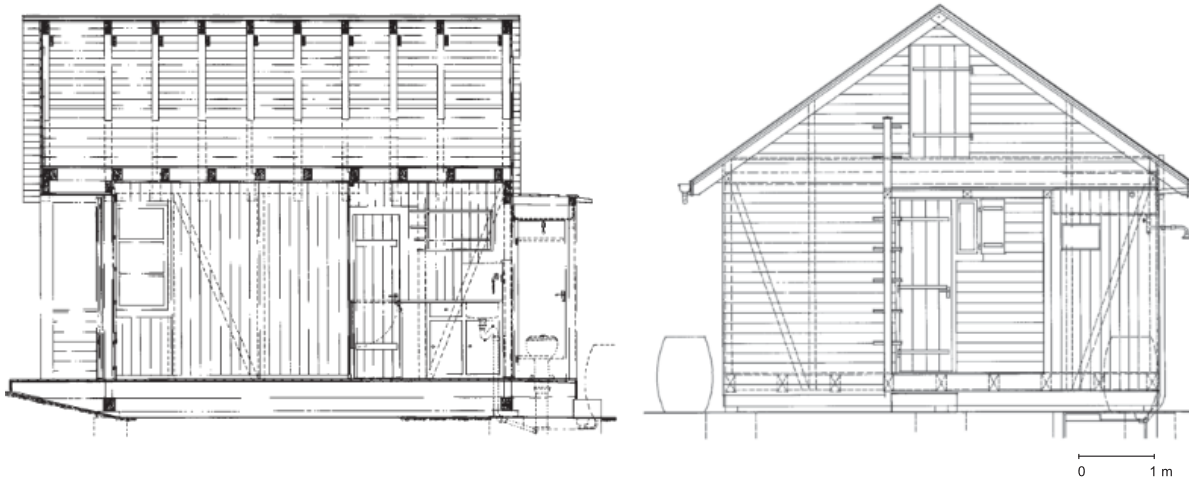
Ci-dessus, de gauche à droite: Weekend Renfer, Gunten, lac de Thoune (1936-37):
– plan du niveau principal;
– coupe transversale sur les cabines et la zone de service et élévation intérieure, vue en direction du N-O;
– coupe longitudinale et élévation intérieure, vue en direction du S-O;
– façade postérieure (N-E).
Doc. ACM-EPFL, Fds. E. Lanz. Redessiné par A. Abriani. Echelle des plans originaux 1:20.

Weekend Renfer à Gunten, lac de Thoune (1936-37)

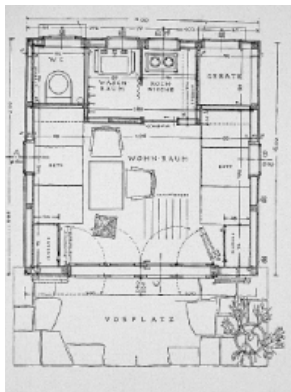
Pour bien faire la différence de ce type de programme d'avec celui des logements de secours, étudiés par Lanz à la même époque pour la population ouvrière d'origine rurale récemment immigrée en ville, il vaut la peine de situer rapidement le maître de l'ouvrage.

Héritier d'une famille richissime, le médecin-dentiste Hugo Renfer, né vers 1880, réside à l'Hôtel-palace Schweizerhof à Berne, où il dispose également d'un cabinet de consultation. Les revenus confortables qu'il tire de ses rentes mais également des soins donnés à une clientèle fortunée, l'autorisent à entreprendre de nombreux et longs voyages sur les transatlantiques de luxe et à cultiver une certaine excentricité. Il est déjà propriétaire d'une villa de maître à Stabio TI (la villa «Quisisana») et d'un pavillon de vacances à Gunten près de Thun, lorsqu'il mandate l'architecte, qu'il connaît par l'intermédiaire de la société d'étudiants de Zofingue, pour le projet d'un petit week-end aux abords immédiats du lac.

L'architecte dispose sur une plate-forme de 5,3 x 6,9 m (36,60 m^2), légèrement isolée du terrain, un volume principal de 5,2 x 5,7 m. Ces dimensions correspondent, en largeur, à l'encombrement de deux couchettes mises bout à bout et d'une porte, en profondeur, à l'addition d'une largeur de lit, d'une fenêtre et d'une table autour de laquelle puissent prendre confortablement place huit personnes. Une loggia de 90 cm dans-œuvre occupe toute la largeur du front antérieur, orienté au sud-ouest, tandis qu'un petit porche de 80 cm s'adosse asymétriquement à la façade arrière en intégrant latéralement une annexe sanitaire. La toiture à deux pans ménage un espace de comble de 1,5 m de hauteur maximale pour le rangement d'accessoires de plage ou de matériel nautique, éventuellement pour une utilisation comme dortoir. Les portes-vitrées et les contre-vents qui séparent le



Ci-dessous : Maison de week-end, architecte Erich Boltenstern, Vienne, 1934. (D'après Pfister 1935.)



séjour (14 m^2) de la loggia-terrasse (6,7 m^2) sont entièrement repliables sur 3,7 m de largeur. Une petite zone de service (2,6 m^2) située à l'arrière dans l'axe du plan, distribue symétriquement deux cabines fermées, équipées de couchettes superposées et de tables articulées. La toiture du WC, aménagé en hors-œuvre, fait office de réservoir d'accumulation des eaux de pluie, de manière à alimenter non seulement l'évier de la cuisinette et le WC lui-même, mais encore une douche extérieure. Chaque zone fonctionnelle dispose de sa propre fenêtre et peut être obscurcie individuellement. En plus de son front vitré, le séjour reçoit encore de la lumière sur ses bords latéraux, par des fenêtres verticales qui isolent les poteaux d'angles et maximisent ainsi l'ouverture panoramique. Une trappe dans le plafond de l'une des cabines à coucher permet en outre de rejoindre une sous-pente de rangement depuis l'intérieur. Le comble lui-même n'est accessible que de l'extérieur par une échelle fixe montée à l'arrière de la plate-forme. Le réglage de l'aération de cet espace d'entreposage de gréements parfois trempés se fait au moyen de quatre vantaux indépendants ménagés dans le pignon opposé à l'accès. Le mobilier en bois est fixe, à part quelques sièges mobiles, et fait intervenir, outre les dispositifs couramment appliqués dans les petits logements tels que tablettes articulées, banc d'angle, meuble de cuisine combiné, d'autres "machines à économiser l'espace" comme les couchettes superposées, voire le dortoir collectif, les échelles, les trappes. La réduction du plan ne va pas jusqu'à supprimer la circulation traversante, qui obligerait les occupants à tourner autour du pavillon pour accéder aux commodités, mais c'est bien là le dernier "luxe" qu'elle réserve[9]. Le fait que le maître de l'ouvrage léguera testamentairement ce pavillon à une organisation de scoutisme caractérise bien, rétrospectivement, les motivations qui sont à l'origine du projet.

Maisons de Weekend préfabriquées, 1959. Lutz & Söhne, Munich. (D'après Mittag 1959.)

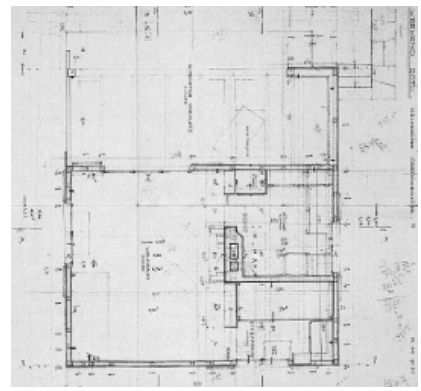
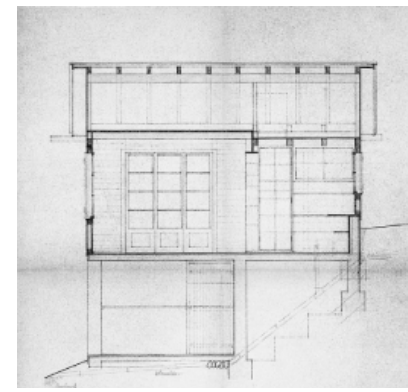
Weekend Roth à Saint-Aubin, lac de Neuchâtel (1937)

Moins excentrique que Renfer, l'industriel Walter Roth, établi à Wangen an der Aare, entre également en contact avec Lanz par l'intermédiaire du milieu zofingien. Il possédait déjà à Saint-Aubin un petit hangar à bateau et le mandat qu'il confie à l'architecte consiste à compléter cet équipement sportif par un pavillon de logement temporaire. Roth se déplace en voiture et il convient de prévoir également un abri pour le véhicule.

L'escarpement du terrain et la nécessité de tenir compte à la fois de la vue vers le lac au sud-est et de l'ensoleillement optimum incitent l'architecte à disposer trois niveaux en coupe et à définir un volume échancré sur l'angle, présentant son pignon face au lac avec une loggia latérale. La dalle d'étage en béton de 6,25 x 5,75m (36 m^2) repose dans sa moitié amont sur un soubassement massif non excavé tandis qu'elle est dégagée du sol, vers l'aval par trois pilotis, de manière à pouvoir abriter le véhicule et le bois de chauffage sous la maison, suivant un usage qui se diffuse à partir des Etats-Unis à la même époque et deviendra courant dans les solutions de bungalows préfabriqués après la guerre[10]. Deux ouvertures sont en outre réservées dans cette dalle, l'une pour permettre l'élimination depuis l'extérieur des cendres de la cheminée, l'autre pour permettre aux contrepoids de la trappe donnant accès au comble de coulisser librement. On accède au niveau principal par une loggia (11 m^2) couverte et abritée de la bise par un mur de fond formant niche autour d'un divan; une triple porte-fenêtre escamotable de 1,8 m relie cet espace extérieur au séjour (13,5 m^2) plus introverti, qu'une paroi équipée, intégrant une cheminée en pierre, sépare d'un coin cuisine (4,4 m^2) et d'une alcôve à couchettes superposées. Le retournement de la poutraison du plafond (perpendiculaire au faîte du toit et lambrissée au-dessus de la zone de service/alcôve; parallèle à celui-ci et laissée apparente au-dessus du séjour) hiérarchise l'espace majeur et la zone secondaire et en précise les caractères. Un dortoir est en outre aménagé dans la toiture; on y grimpe à l'aide d'une échelle mobile. L'absence d'eau courante et d'équipements sanitaires laissent supposer la disponibilité de ces installations à proximité.

Le thème de la réduction architecturale, qui engendre un traitement relativement fluide de l'espace, compartimenté uniquement par du mobilier fixe, rencontre sa limite dans un certain mimétisme de l'habitation bourgeoise, avec sa *gute Stube*, son espace ménager, ses matériaux précieux (dallage de Klinker, cheminée de pierre sculptée)[11]. La simplicité s'exprime surtout dans le traitement de l'enveloppe de bois (revêtement de clins à feuillure), qui accuse la géométrie de la boîte et en même temps la découpe de la loggia sur l'angle.

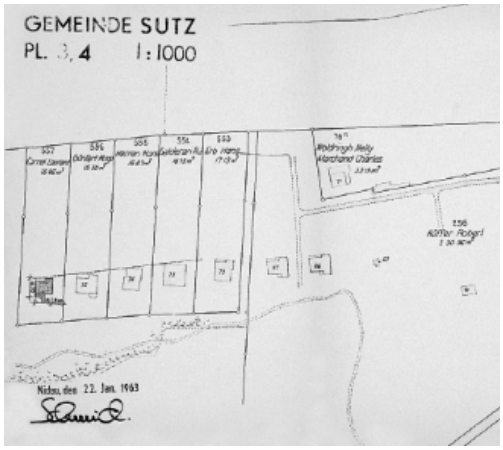
Weekend Roth, Saint-Aubin, lac de Neuchâtel (1937), vue de la cuisine. Doc. ACM-EPFL, Fds. E. Lanz.

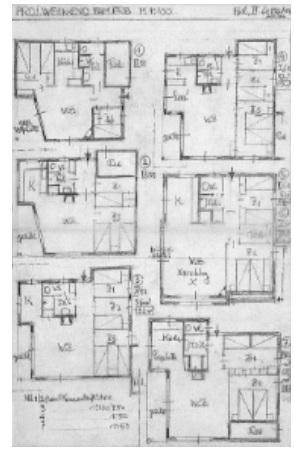



Weekend Roth, Saint-Aubin, lac de Neuchâtel (1937):
– plan de l'étage principal (échelle des plans originaux 1:20)
– coupe transversale et élévation intérieure, vue en direction du S-O
vues de l'abri pour voiture et de la loggia. Doc. ACM-EPFL, Fds. E. Lanz.

Le lotissement de Lattrigen (1958)

Les opérations de Gunten et de Saint-Aubin, dans les années trente, avaient un caractère encore relativement singulier. Dès la fin des années cinquante, la multiplication des résidences secondaires sur les rivages lacustres se fait plus massive. Une demande solvable est là, qu'un marché immobilier ad hoc va s'empresser d'exploiter. En 1958, l'architecte et peintre bernois A. von Wurstemberger, qui rencontre des problèmes financiers depuis qu'il a choisi de se dédier exclusivement au chevalet, décide de lotir une partie de la frange riveraine de sa vaste campagne à Sutz/Lattrigen au bord du lac de Bienne. Il mandate Lanz pour préparer une gamme de plans-types de pavillons de week-end destinés à être vendus avec chaque parcelle (six en tout), cette modalité offrant au promoteur un minimum de contrôle sur l'unité architecturale de cette réalisation en série. Dans l'entre-temps et par ailleurs, les normes de respect du paysage perçu depuis le lac se sont faites plus contraignantes. Les pouvoirs publics imposent un plan d'alignement qui prévoit le retrait des constructions à 60 mètres de la rive et un gabarit maximum de 10 x 10 m. Lanz pour sa





Lotissement de pavillons de week-end à Sutz/Lattrigen, lac de Bienne, 1958, plan de situation (échelle du document original 1:1000).

Weekend Erb, Sutz/Lattrigen, lac de Bienne (1958-1960). Etude de variantes.

Doc. ACM-EPFL, Fds. E. Lanz.

part, préconise d'augmenter autant que possible l'intervalle entre les constructions en réduisant l'envergure des fronts côté lac et en étirant le plan dans l'axe de la pente. Il n'est pas possible de détailler ici l'ensemble des controverses affrontées par l'architecte dans ses contacts avec les autorités locales et les divers maîtres de l'ouvrage. Chaque pavillon fait finalement l'objet d'une étude individualisée, lorsque les acquéreurs ne se tournent pas vers un architecte de leur choix.

Alors que dans les projets des années trente, le thème dominant était celui de la toiture habitable, sorte de "tente construite en dur", la conception architecturale de cette série de pavillons privilégie l'articulation horizontale des espaces sous une toiture aussi tapie que possible dans le paysage. La surface construite au sol varie entre 60 et 90 m^2, pour un programme qui inclut à chaque fois un minimum de deux chambres à coucher, un séjour avec cheminée, un coin cuisine-salle à manger, une cellule sanitaire, un réduit et une terrasse couverte avec cheminée extérieure[12]. La miniaturisation porte surtout sur le compactage des installations sanitaires et de la cuisine, sur le groupement sériel de chambres à coucher modulaires, sur l'intégration de meubles de rangement dans les cloisons. Mais cette recherche de synergies est contrecarrée par une tendance (analytique) à différencier à l'extrême les zones fonctionnelles du plan et leur distribution : porche/hall d'entrée/zone de service/cuisine/coin à manger intérieur/coin à manger extérieur/coin salon intérieur/coin salon extérieur/zone "nuit" fortement cloisonnée/zone de rangement. L'architecte ne paraît plus chercher ici, comme il l'avait fait dans les années trente, à optimiser la polyvalence des espaces intérieurs et extérieurs ainsi que la flexibilité de leurs connexions afin d'extraire une valeur d'usage maximale d'un volume construit minimum; au contraire, tout se passe comme si la générosité du gabarit constructible induisait l'architecte, sans doute avec la complicité des maîtres de l'ouvrage, à vouloir fixer jusque dans ses moindres détails le cadre spatial d'un mode de vie complètement ritualisé. Curieux paradoxe que ce rapport inversément proportionnel entre contraintes dimensionnelles et liberté de l'appropriation.

Recul critique

Dans l'inventaire qu'il dresse à travers ses projets des requisits élémentaires de la petite maison, Lanz conserve une approche très concrète de l'espace domestique : il lui faut un toit (immanquablement à deux pans), des façades (qui se différencient nécessairement en façades-pignons et façades latérales) protégées par des avant-toits, un plancher qui rappelle l'horizon du terrain, des portes et des fenêtres; à l'intérieur, le feu ouvert symbolise le foyer familial, la cuisine, voulue "pratique", rappelle les gestes "éternels" du travail ménager. La réponse que l'architecte apporte au défi spécifique que constitue le programme du pavillon de week-end est plus de l'ordre de l'agencement des choses dans l'espace que de l'invention de dispositifs spatiaux vraiment originaux. Cet attachement à la signification stabilisée des choses empêche l'architecte d'explorer les possibilités que pourrait lui offrir une approche plus abstraite des éléments de la construction. A la même époque, des architectes comme Paul Artaria, Hans Brechbühler, Ernst Egeler, Hans Fischli, Max Ernst Haefeli ou Hans Leuzinger, pour ne pas parler de Le Corbusier, Max Bill ou Alfred Roth, se servent du programme de la maison de vacances pour questionner le rapport au sol de la maison, son inscription dans la pente, sa perméabilité à la lumière et au paysage environnant, les possibilités d'articulation de l'espace unique; et en procédant ainsi, ils inventent tout un répertoire nouveau de principes de coupe, d'articulation des niveaux, de cadrage des vues et de conduite de la lumière, de distribution des usages. Malgré sa relative aisance dans la conception architecturale de petits objets, Lanz reste en deçà de ces recherches. C'est qu'une partie de lui-même l'incite à percevoir dans la liberté d'expérimentation plastique, volumétrique, spatiale et constructive revendiquée par le Mouvement moderne une menace pour l'intégrité des traditions domestiques populaires et la continuité de la physionomie familière de la *Heimat*. Hostile comme il l'est à la civilisation urbaine moderne, Lanz s'accroche d'autant plus au programme du pavillon de vacances pour conjuguer au plus près de leur solidarité sémantique *Heim* et *Heimat*.

Weekend Roth, Saint-Aubin, lac de Neuchâtel (1937).

Bibliographie

Paul Artaria, *Vom Bauen und Wohnen, ein Bilderbuch für Laien und Fachleute. Grundsätzliches in 32 Beispielen von Schweizerischen Wohnhäusern aus Stein, Beton und Holz.*, Wepf Verlag, Bâle, 1939.

Paul Artaria, *Ferien – und Landhäuser/Weekend – and Country-Houses*, Verlag für Architektur, Erlenbach ZH, 1947.

Dorothee Huber, Isabelle Rucki (éd.), *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, Birkhäuser, Bâle (en cours de publication).

Michael Koch, Sylvain Malfroy, «Vers un urbanisme des experts», in Pierre Frey, Ivan Kolecek (éd.) *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, Payot, Lausanne, 1995, pp. 128-144, 183-187.

Jan Krieger, *Das kleine Haus, eine Typologie/The Little House, a typology*, Verlag Niggli, Sulgen, 1995.

Eduard Lanz, Camille Martin, Félix Villars, *[Biel] Die Stadtanlage in Vergangenheit und Zukunft, Stadtentwicklung und Kleinwohnung* (catalogue d'exposition), Bienne, 1927.

Sylvain Malfroy, «La recherche de la densité comme moteur de l'innovation typologique/Bauliche Verdichtung als Antrieb typologischer Innovation», in *Werk, Bauen+Wohnen* n°6, 1991, pp. 60-69, 78.

Sylvain Malfroy, «Des alvéoles d'intimité dans un environnement communautaire, Eduard Lanz et le logement coopératif à Bienne», *Annales biennoises/Bieler Jahrbuch 1995*, Bienne, 1996, pp. 52-67.

Jean-Paul Midant (éd.), *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, Editions Hazan et Institut français d'architecture, Paris, 1996.

Martin Mittag, *Kleinsthäuser, Ferienhäuser, Bungalows*, Bertelsmann, Gütersloh, 1959.

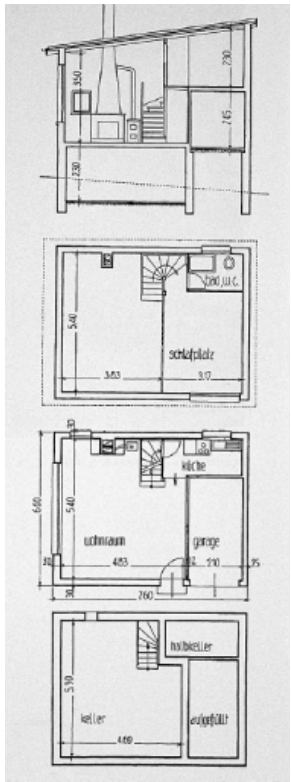
P. et H. Navarre, *Chalets de week-end*, Editions Charles Massin, Paris, 1961.

Rudolf Pfister (éd.), *150 Eigenheime*, Bruckmann, Munich, 1935.

Witold Rybczynski, *Histoire du week-end*, Editions Liana Levi, Paris, 1992.

Martin Steinmann (éd.), *Internationale Kongresse für Neues Bauen/Congrès internationaux d'Architecture moderne, Dokumente 1928-1939*, Editions Birkhäuser, Bâle et Stuttgart, 1979.

Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde, Zur Archäologie der Moderne*, Vieweg, Braunschweig Wiesbaden, 1996.



Paul Artaria, maison pour une femme seule, Riehen, 1939. Tiré de Paul Artaria, Von Bauen und Wohnen, op cit., p. 47.

Notes

[1]Pour un échantillon du discours tenu par les protagonistes et historiographes du Mouvement moderne au sujet de la problématique de l'habitation minimum, voir notamment les documents du 2e congrès des CIAM à Francfort 1929, édités par Martin Steinmann (1979), et par rapport à Lanz lui-même, sa contribution au catalogue d'exposition *Die Stadtanlage in Vergangenheit und Zukunft, Kleinwohnung und Städtebau* (1927).

[2]J'ai brièvement développé la question de la recherche de la densité dans le logement collectif comme thème de projet à distinguer d'une pure recherche de profit spéculatif dans Malfroy (1991). Pour une introduction à la problématique architecturale de la conception de petites maisons, un échantillon du corpus et des éléments de bibliographie, voir Krieger (1995).

[3]Le fonds d'archives d'Eduard Lanz, qui compte plus de 400 dossiers, est conservé depuis 1990 aux Archives de la Construction moderne de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne. J'ai réuni des éléments de biographie plus complets qu'il n'est possible de le faire ici, in Midant (1996) et Huber/Rucki (en cours de publication).

[4]Sur le concours pour le plan général d'aménagement du grand Bienne et l'émulation suscitée en Suisse par les premières expériences berlinoises d'ordonnancement urbanistique de la métropole (1908/1910), cf. Koch/Malfroy (1995).

[5]Entre 1926 et 1945, Lanz construit à Bienne plus de 270 logements familiaux, réalisés en 10 étapes sur 6 sites différents avec la collaboration de 4 sociétés coopératives. Il met au point à cet effet un éventail de 15 plans-types, sans compter les variantes découlant d'options offertes aux futurs locataires. J'ai esquissé une analyse de ce parc immobilier dans Malfroy (1996).

[6]Le corpus des pavillons de weekend (au sens strict d'habitations temporaires), documentés dans le fonds d'archives de l'architecte, comprend les objets suivants (nous avons repris dans la base de données informatisée l'orthographe "allemande" de Weekend, donnée par l'architecte):

Objets singuliers :

– Weekend Renfer, pour le dentiste Hugo Renfer, domicilié à Berne, 1936-37, au lieu dit *«Schönörtli»* près de Gunten, lac de Thoune (dossier 4.01.053).

– Weekend Roth, pour l'industriel Walter Roth, domicilié à Wangen-an-der-Aare, 1937, à Saint-Aubin, lac de Neuchâtel (dossiers 4.01.053; 4.02.055).

– Weekend Abrecht, pour le juge fédéral Théodore Abrecht, domicilié à Lausanne, 1956, à Saint-Sulpice, lac Léman (transformation d'un pavillon existant, dossier 4.04.091-1).

Objets contigus, issus du lotissement en 1958 d'une partie de la frange littorale de la propriété von Wurstemberger à Sutz/Lattrigen, lac de Bienne :

– Weekend J. Calderari, pour un entrepreneur (?) domicilié à Bienne, 1969 (dossier 4.04.137; la réalisation ne paraît pas correspondre au projet établi par Lanz).

– Weekend Carrel, pour Laurent Carrel, domicilié à Bienne, 1962 (dossiers 4.01.048; la réalisation de ce projet semble avoir été confiée à un autre architecte, avec un certain nombre d'altérations de la conception primitive).

– Weekend Erb, pour Hans Erb, domicilié à Lengnau, 1958-60 (dossiers 4.01.054; 4.04.148).

– Weekend Güntert, pour l'avocat-notaire Hugo Güntert, domicilié à

Berne, 1956-60 (dossiers 4.01.044; 4.04.058/116/123/144/149/196).

– Weekend H. Herren, pour Hans Herren, tenancier de l'Hôtel de l'Ours à Bienne, 1958-59 (dossiers 4.04.135/197).

– Weekend Sulzer, pour l'ingénieur Walter Sulzer, domicilié à Balsthal, 1962-64 (dossiers 4.01.043/049; 4.04.091).

Le programme de la maison de vacances justifierait d'inclure encore dans ce corpus deux chalets à Schönried (chalet double pour les familles Grüter et Stalder, 1946) et Goldiwyl (chalet de la famille Blösch, 1941), mais le fait qu'il s'agisse de transformations opérées sur des objets existants, fortement marqués par la tradition vernaculaire de l'Oberland bernois et imprégnés du *Heimatstil* du tournant du siècle, en fait des cas à part. Il en va de même des chalets construits dans le Jura aux Prés-d'Orvin pour l'Association biennoise des amis de la nature (1924) et à Schwanden sur Sigriswil pour les œuvres sociales de la Commune de Nidau (colonie de vacances pour les enfants défavorisés, 1929-30).

[7]La correspondance que Lanz adresse à sa fiancée Dora Grüter au début des années 1920 alors qu'il est en place à Bâle, au bureau de construction des chemins de fers fédéraux, contient un passage significatif à cet égard. Lanz rapporte une controverse qui l'a opposé à ses supérieurs concernant l'importance en termes de conception architecturale que revêtent les habitations de fonction des contrôleurs de la voie (gardes-barrières, ouvriers de la voie, aiguilleurs, etc.). Alors que la direction préconise d'appliquer à ces programmes "mineurs" les solutions standard disponibles dans les manuels de typologie architecturale, Lanz revendique la nécessité d'étudier des projets ad hoc. (Archives de Madame Annemarie Geissbühler-Lanz, cité de mémoire.)

[8]Adolf Max Vogt (1996) a rappelé récemment le rôle joué dans la formation du jeune Charles-Edouard Jeanneret par, d'une part, l'introduction dans les programmes d'histoire de l'enseignement public dès les années 1890 de cours sur la civilisation lacustre, et d'autre part, par la reconversion professionnelle du père Edouard Jeanneret-Perret, émailleur de cadrans d'horlogerie au chômage, dans la construction de refuges de montagne pour le Club alpin. Ces souvenirs d'enfance auraient entretenu une fascination durable chez le futur architecte pour le thème de la cellule d'habitation minimale en situations "extrêmes" et pour le principe d'une architecture "hors sol". Relevons par ailleurs que la famille Lanz cultive depuis plusieurs générations une pratique archéologique dilettante, portant aussi bien sur les vestiges néolithiques des rives du lac de Bienne que sur le sanctuaire romain de Petinesca (près de Studen). Eduard Lanz poursuit, dans le cadre des programmes d'occupation de chômeurs mis sur pied pendant la guerre de 1939-45, le travail de fouilles commencé par son père, le médecin Emil Lanz.

[9]La conception architecturale du Weekend Renfer (1936) est très proche d'un projet de l'architecte Erich Boltenstern pour un pavillon analogue, construit à Vienne en 1934 et aussitôt diffusé par les revues et les recueils de modèles. Il n'est pas exclu que Lanz en ait eu connaissance, par exemple à travers la seconde édition de Pfister (1935). L'architecte viennois a concentré le programme à l'intérieur d'une surface de 16 m^2 en sacrifiant précisément la circulation traversante.

[10]Les architectes Lawrence Kocher et Albert Frey ont donné une illustration proto-typique fameuse de ce principe de coupe dans leur projet de maison de vacances à Long Island, New York, 1935 (cf. Krieger 1995). Comme témoignage de la vogue de ce principe dans le second après-guerre, cf. Mittag (1959), Navarre (1961).

[11]La différence de coût du Weekend Renfer (2500 Fr) et du Weekend Roth (10139 Fr) presque contemporains et de superficie analogue s'explique surtout par l'importance du second œuvre dans le pavillon de Saint-Aubin, outre le soubassement en maçonnerie.

[12]Le buget de construction varie entre 57 000.– et 70 000.– Fr.

Un club nommé Groupe 11

Le rationalisme genevois de l'après-guerre

Bruno Marchand

Association d'architectes, équipes multidisciplinaires, centre d'études : dans les années cinquante, le *travail en groupe* tend à s'affirmer comme une nouvelle pratique en architecture. La condition historique et le rôle professionnel de l'architecte est alors en pleine mutation, à l'image des changements socio-économiques et des ruptures d'échelle qui s'opèrent dans les structures urbaines. Cette dimension nouvelle de l'environnement bâti exige la maîtrise de méthodes de planification et de construction qui demeurent néanmoins expérimentales et qui font appel à une intense collaboration dans les relations professionnelles entre urbanistes, architectes, ingénieurs, fournisseurs et entrepreneurs. Dans ces conditions la création d'un "environnement total"[1] n'est rendu possible que par le *travail en groupe*, car il implique le contrôle de toutes les opérations de production du bâti – du concept à la réalisation – et l'intégration des différents apports disciplinaires dans l'élaboration du projet urbain et architectural.

C'est dans ce contexte que dix jeunes architectes genevois constituent un groupe d'étude qui s'attache à développer une méthodologie critique, notamment dans les domaines de l'urbanisme, de la préfabrication et de la coordination modulaire : le Groupe 11.

L'origine du Groupe 11

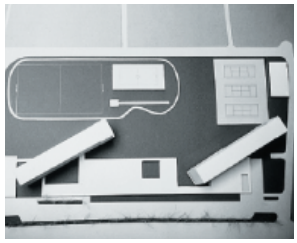
En réalité le Groupe se forme à l'occasion de l'élaboration de l'avant-projet de la future Cité Universitaire genevoise pour lequel quatre bureaux deviennent associés : le bureau de Jacques Bardet, Jacques Nobile et Alain Ritter, le bureau de Pierre Bussat et Jean-Marc Lamunière, l'*Atelier des Architectes* de François Maurice, Jean Duret et Jean-Pierre Dom, enfin, Dominique et Raymond Reverdin.

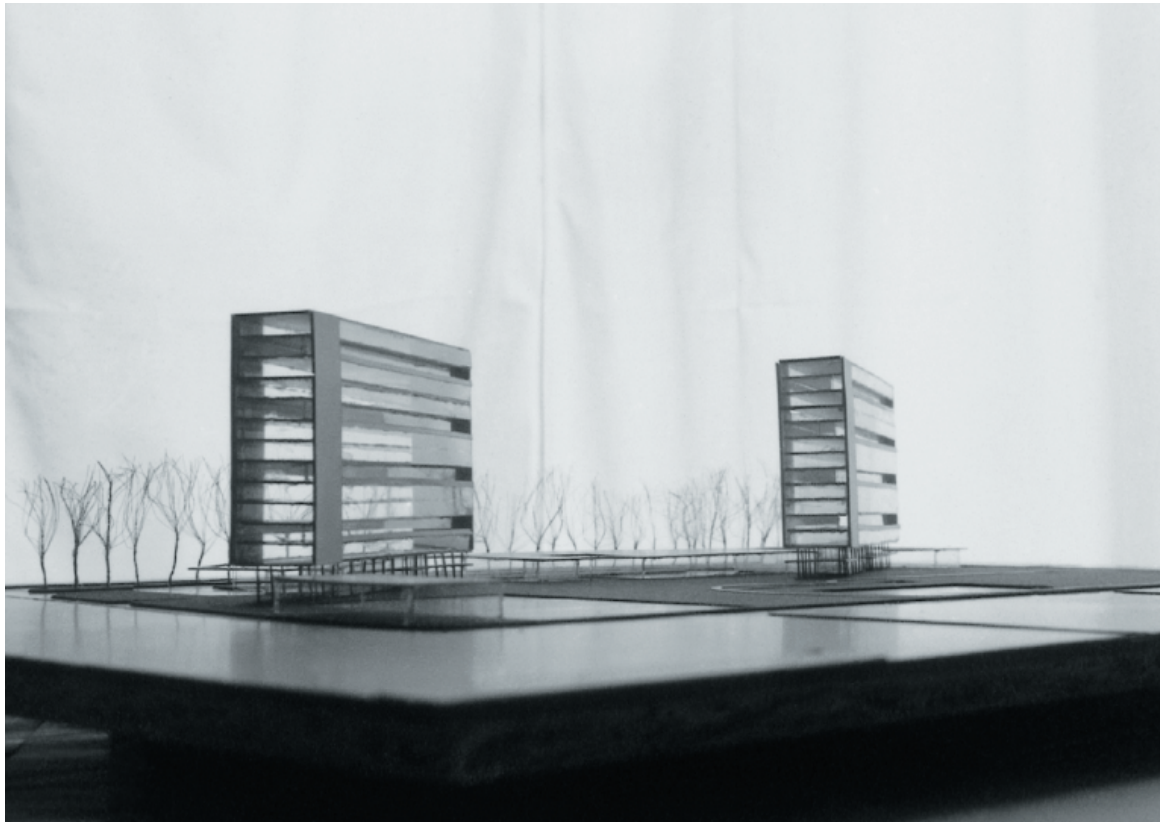
Pour l'Université de Genève, la célébration de son quatrième centenaire (1559-1959) est le prétexte à se doter d'une cité résidentielle destinée à loger près de quatre cents étudiants sur des terrains mis à disposition par l'Etat, à Champel, entre l'avenue de Miremont et les chemins Tavan et Lacombe. La construction d'une Cité Universitaire fait partie des équipement rendus nécessaires par l'accroissement démographique général de cette période,

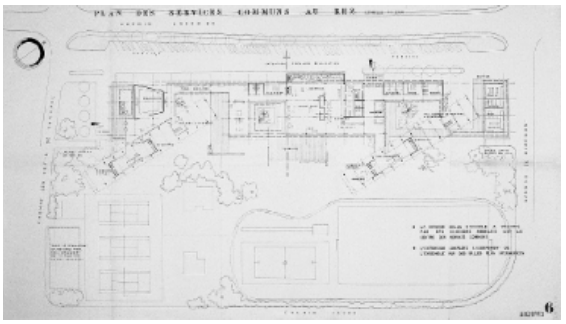
Groupe 11, avant-projet de la Cité Universitaire (1956). Photos de la maquette. Doc. archives G 11.

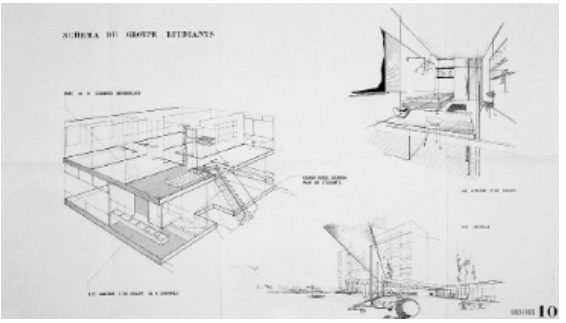
en particulier le développement important du nombre d'étudiants qui choisissent d'étudier dans le cadre du haut enseignement genevois. Il s'agit, à l'image des multiples campus américains ou européens de la même période, de créer un centre de vie universitaire capable de loger les étudiants, de les accueillir dans des conditions favorables aux études et par surcroît de renforcer le rôle international de Genève.

L'avant-projet de l'association d'architectes se présente sous forme de deux barres orientées strictement est-ouest, reliées par un corps bas qui accueille les services communs et définit un front de rue le long du chemin Lacombe. La "modernité" de la proposition repose sur la référence à certains éléments du langage corbuséen, dont les pilotis, l'ossature en béton armé, les façades légères non porteuses ou encore le retournement de la structure au sud. Mais l'intérêt de l'étude provient aussi (et surtout) de l'explicitation de la méthode rationnelle et rigoureuse qui va caractériser le futur travail du Groupe : consultation préalable d'experts, analyse comparative du programme avec des expériences étrangères, analyse urbaine englobant des paramètres légaux et fonciers, étude des réseaux, diagramme des fonctions, recherche des relations organiques entre les masses respectant l'orientation et l'héliothermie optimale et prenant en compte des considérations économiques.









Groupe 11, avant-projet de la Cité Universitaire (1956).
Plan des services communs au rez. Schéma du groupe étudiants. Doc. archives G11.

Par réaction

«Les architectes ayant participé à l'étude de la Cité Universitaire ont pu apprécier l'efficacité de la forme de travail communautaire qu'ils avaient adoptée»[2] et ils vont prolonger cette expérience par la création d'un *centre d'étude* dont la composition se stabilise définitivement avec le départ des frères Reverdin et l'arrivée, en janvier 1957, de Pierre Borsa et Alfred Damay. Ainsi, d'une collaboration d'ordre professionnel en vue d'obtenir des commandes – dont l'ampleur demande le regroupement des compétences et le partage des expériences[3] –, l'association va évoluer vers un groupe de travail dont la cohésion (parfois fragile[4]) provient à la fois de certaines affinités de pensée et d'une attitude commune de réaction :

– D'une part, *contre l'éclectisme des orientations beaux-arts de l'Ecole d'Architecture de Genève*. A l'exception de Pierre Borsa, diplômé de l'EPFZ, Jean-Pierre Dom, diplômé du Technicum de Genève, et Jean-Marc Lamunière, qui a fait ses études à Florence, tous les autres architectes ont étudié à l'Ecole d'Architecture de Genève et, par conséquent, suivi l'enseignement d'Eugène Beaudouin auquel –, il faut bien l'admettre – certains resteront toujours attachés. Mais les membres du Groupe contestent l'enseignement omniscient du "maître"[5] et ses méthodes projectuelles basées sur l'établissement d'un *parti* à partir de *variantes*, et ils proposent de valoriser le travail d'équipe (en contrepoint de la compétition individuelle typique de l'atelier beaux-arts), de forger des bases théoriques pluridisciplinaires pour le fondement des projets et de réactualiser les principes de l'architecture rationaliste des années vingt et trente en lieu et place des compositions urbaines et architecturales classiques. L'apprentissage ne passe plus par le relevé des monuments de l'Antiquité, et les voyages d'étude prennent le cap vers les pays nordiques où on assiste à un renouveau de l'architecture moderne – l'Allemagne, la Hollande, la Suède, la Finlande[6] – ou, comme nous le verrons plus loin, vers les USA[7].

– D'autre part, *contre une approche de l'aménagement du territoire et de l'urbanisme qui se limite à prendre en considération la logique propre de certains secteurs*, comme le propose l'étude de circulation de Jean-Louis Biermann, commandée par le Département des Travaux Publics (DTP) en 1957 et publiée deux ans plus tard[8]. A cette période, le manque d'une vision d'ensemble sur le développement futur de Genève se fait cruellement sentir. Pour Georges Brera, *«le malaise actuel provient essentiellement du fait que le Département des Travaux publics n'a pas de doctrine, ni de principes pour inspirer les travaux de ses services et*

de la Commission d'urbanisme»[9]. Situation de crise accentuée par le fait que le seul outil urbanistique de référence – le *Rapport sur le développement de Genève* paru en 1948 – n'est plus apte à planifier l'extension urbaine d'une ampleur sans précédent occasionnée par l'essor économique et démographique. En effet, l'adoption en juin 1957 du projet de loi fixant un *«périmètre d'expansion de l'agglomération urbaine»* va permettre la création de plusieurs quartiers d'habitations, dont l'autorisation de construire est subordonnée *«à des conditions qui tendent à réaliser des ensembles, à réserver des espaces libres nécessaires et à assurer l'équipement des terrains aux frais de ceux qui bénéficieront de la plus-value résultant du déclassement, et non pas aux frais presque exclusifs de la collectivité»*[10]. Pour les autorités genevoises ces exigences, associées au contrôle du prix des terrains et des plans financiers, constituent une garantie de la maîtrise du développement des zones périphériques qui vont s'étendre nettement au-delà des 500 mètres d'extension de l'agglomération préconisés par André Marais[11], chef du Service d'urbanisme du Département des Travaux Publics. Mais l'urbanisation de ces secteurs du territoire genevois situés hors des zones urbaines légalisées est surtout une transgression au principe émis dans le Rapport de 1948 de limiter le nombre d'habitants à 300 000 selon *«la conception moderne tendant à ne pas laisser prendre à une ville des proportions trop grandes qui occasionneraient des difficultés de fonctionnement interne et des conditions de vie indésirables pour les habitants»*[12].

Des études pour le développement de Genève

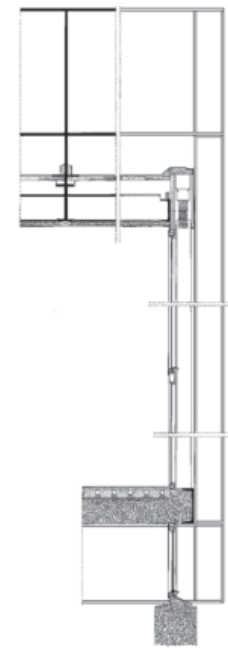
Le renouvellement des conceptions urbanistiques et la recherche d'un outillage opérationnel vont néanmoins mobiliser les architectes genevois. L'Interassar (Intergroupe des associations d'architectes du canton de Genève) crée ainsi une Commission du Plan Directeur dont la double mission est de mettre au point une doctrine applicable aux besoins de Genève – d'après un *«travail d'inventaire en prenant pour canevas les quatre fonctions essentielles de la ville (Habiter, Travailler, Circuler, se Récréer) telles qu'elles sont énoncées dans la Charte d'Athènes»*[13] – et de présenter des propositions en vue de la réorganisation des services d'urbanisme de l'Etat[14].

Pour leur part, les membres du Groupe 11 *«ont rapidement pris conscience de la légèreté avec laquelle certains problèmes étaient traités et de la responsabilité que devaient endosser les urbanistes d'aujourd'hui face au passé, d'une part, soit vis-à-vis de ceux qui vivront dans la ville de demain, d'autre part. Ainsi ont-ils décidé, avant de s'engager, d'étudier en "séminaire d'urbanisme" tous les problèmes généraux que pose l'équipement d'une cité, pour arriver enfin à tirer des conclusions utiles pour Genève»*[15]. Le résultat de ce travail constituant l'essentiel d'un rapport à adresser à l'Etat.

Des équipes constituées de deux ou trois membres se voient attribuer des missions déterminées par les différents aspects du développement urbain et des secteurs d'activités. Même si le découpage général de ses activités en trois catégories fondamentales – le travail, l'habitation, les loisirs – dénote l'influence d'une approche fonctionnaliste de la ville, la méthode de travail appliquée s'en démarque par sa complexité: le développement de Genève est planifié à travers une approche multidisciplinaire qui intègre la collaboration d'experts en statistique, de mathématiciens, de sociologues, d'économistes, de médecins ou d'industriels. A ceci s'ajoute, pour chaque équipe, l'obligation d'établir une documentation sur les réalisations et études étrangères, qui met en exergue les références architecturales et urbanistiques américaines.

Pierre Bussat, Jean-Marc Lamunière, bâtiment des laines de Pingouin (1957) à Genève, vue de la façade de l'entrée. Photo G. Klemm. Doc. archives Jean-Marc Lamunière.

Coupe sur le pan de verre. Doc. archives Jean-Marc Lamunière.



L'influence américaine

L'intérêt du Groupe 11 pour la culture américaine se manifeste publiquement à l'occasion de l'organisation d'une double exposition sur «L'urbanisme aux Etats-Unis et l'œuvre de Mies van Rohe», qui se tient à la salle des Casemates du Musée d'Art et d'Histoire de Genève du 13 au 29 novembre 1959. De manière générale, la période postérieure à la Deuxième Guerre mondiale a vécu l'influence de la culture américaine. L'émigration vers les Etats-Unis, à partir du milieu des années trente, de plusieurs "maîtres" allemands – comme Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Mendelsohn, entre autres – déplace le centre de gravité de la pensée architecturale "moderne" de l'autre côté de l'Atlantique. Pour la jeune génération d'architectes genevois, le voyage en Amérique semble devenir une sorte de "passage obligé", et les itinéraires choisis témoignent de la divergence des intérêts : pour certains il s'agit de visiter les œuvres de Richard Neutra, pour d'autres celles de Frank Lloyd Wright, alors que d'autres parcours, comme ceux des membres du Groupe 11, se concentrent surtout autour des réalisations de Ioh Ming Pei, du bureau Skidmore, Owings et Merrill et de l'atelier de Ludwig Mies van der Rohe.

L'influence de "l'architecture structurale" de Mies est indéniable dans certains projets de François Maurice, Jean Duret et Jean-Pierre Dom[16] et surtout dans quelques réalisations de Pierre Bussat et Jean-Marc Lamunière, comme l'immeuble IRL à l'avenue de la Gare à Lausanne (1957-1964), le bâtiment des Laines de Pingouin (1957) à Genève ou la fabrique de chocolats et cacaos Favarger S.A. (1962-1968) à Versoix. Ces deux dernières réalisations, en particulier, font explicitement référence aux principes de construction couramment adoptés par Mies van der Rohe à cette époque[17]: l'emphase sur l'expression structurelle, constituée de cadres métalliques triangulés extérieurs qui suspendent les charpentes, la conception de l'im-

Pierre Bussat, Jean-Marc Lamunière, fabrique de chocolats et cacaos Favarger S. A. (1962-1968) à Versoix, vue extérieure. Photo Jean Pierre Flury. Doc. archives Jean-Marc Lamunière.

meuble comme un seul espace auquel s'adaptent les fonctions, la sobriété et la simplicité des moyens mis en œuvre, la composition strictement symétrique et orthogonale basée sur une trame régulière et modulaire.

Plans modulaires et préfabrication

Le module devient, à la fin des années cinquante, partie intégrante de la pensée architecturale et urbaine et participe de façon directe ou indirecte à toutes les phases du projet. Dans un article intitulé «Origines et aléas de l'Architecture Moderne», l'architecte polonais Matthew Nowicki analyse, avec une remarquable lucidité, l'évolution de la théorie architecturale dans l'immédiat après-guerre, par rapport au fonctionnalisme des années vingt et trente. *«Le plan libre est remplacé par le plan modulaire [...]. Le module détermine une discipline rigide à laquelle le plan se soumet. En réalité, le plan modulaire est l'opposé du plan libre. Nous ne sommes plus préoccupés par les proximités entre les fonctions mais plutôt par la nature de l'espace qui relie une fonction à une autre. Ce n'est plus "y accéder rapidement" mais plutôt "comment y arriver" [...].»*[18]

L'intérêt pour l'industrialisation du bâtiment amène le Groupe 11 à s'intéresser à la coordination modulaire et aux efforts d'unification – «*de portée si possible universelle*»[19] – des systèmes constructifs et des matériaux, à étudier de façon systématique les différents systèmes de préfabrication et à envisager une collaboration active avec les bureaux d'ingénieurs et les entreprises intéressées par ces méthodes de construction[20]. En tant qu'association d'architectes, le Groupe a peu d'occasions de construire[21], contrairement à la production importante des bureaux personnels des différents membres, où le résultat de ces études est mis en pratique.

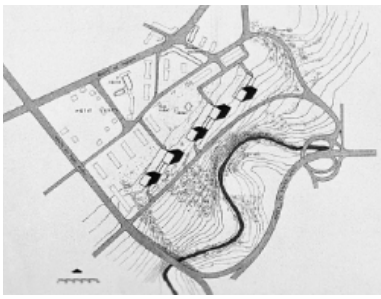
Le gros œuvre de l'immeuble locatif SW 3 (1959-60) – réalisé avec l'appui des pouvoirs publics pour la Société coopérative "Les Ailes" par François Maurice, Jean-Pierre Dom et Jean Duret – est ainsi entièrement préfabriqué (depuis le rez-de-chaussée) selon le système Larsen & Nielsen de l'usine Igeco. D'une manière générale, le processus de construction applique des méthodes industrielles – installation rationnelle du chantier, coordination modulaire, préfabrication des éléments, décomposition des opérations de montage selon une progression linéaire induite par le cheminement de la grue – atteignant ainsi des performances techniques et économiques remarquables. La structure de l'immeuble, composée de dalles avec chauffage incorporé et de cadres en béton armé, est entièrement assemblée dans un temps record, diminuant considérablement la durée du chantier : *«la pose des cadres du rez-de-chaussée a débuté le 28 octobre 1958. Le dernier élément de la dalle toiture a été posé le 6 février 1959 (74 jours ouvrables !).»*[22]

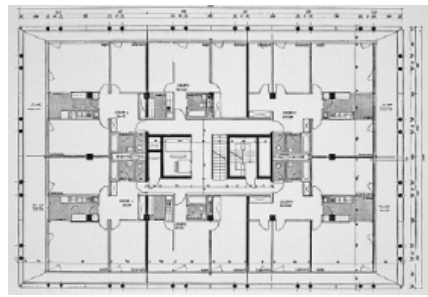
François Maurice, Jean-Pierre Dom et Jean Duret, immeuble locatif SW 3 (1959-1960) à Genève, vue du chantier (le montage des pièces préfabriquées se fait de façon linéaire par la grue) et vue des cadres étayés et des dalles préfabriquées. Vue de la façade sud-ouest.

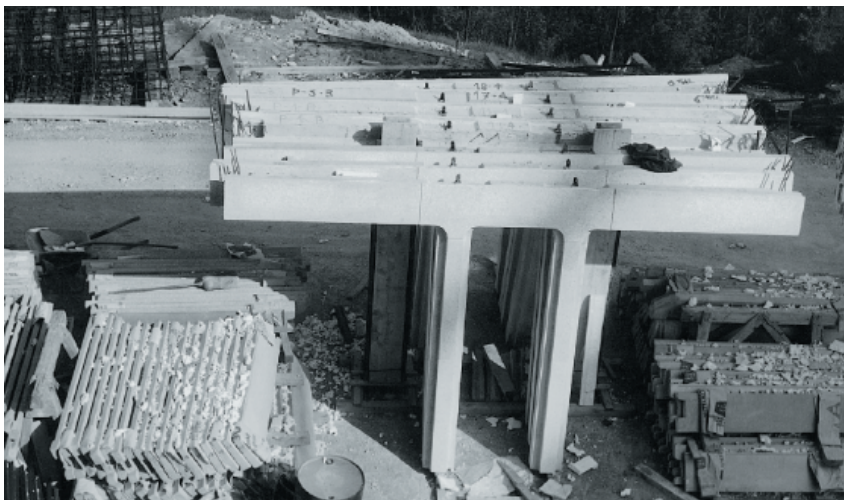
Ci-contre : vue de la façade nord-est.

Doc. archives bureau François Maurice S.A.

Pour les Tours de Lancy (1960-1964), deux immeubles de 13 étages sur rez-de-chaussée, Jean-Marc Lamunière choisit plutôt le système de préfabrication Estiot, dont la particularité provient du fait que la continuité entre les dalles et entre les piliers et les dalles est assurée par des éléments métalliques soudés sur place. Les poteaux intermédiaires et les dalles sont préfabriquées sur le chantier, alors que les façades porteuses en éléments en double T sont réalisées en usine. Plutôt qu'une performance technique, l'architecte recherche une expression particulière à la préfabrication et a le souci de réduire ou d'éliminer certains points faibles inhérents à la juxtaposition d'éléments. Dans ces immeubles, il n'y a pas de dédoublement de la structure en plan et en coupe et l'expression provient, entre autres, de l'absence de montant vertical à l'angle, la charge du plancher à cet endroit étant faible – à peine inférieure à celle des éléments situés au centre de la façade – et retransmise aux poteaux par le porte-à-faux de l'élément.







Jean-Marc Lamunière, les Tours de Lancy (1960-1964) à Genève, plan masse du projet initial et plan de l'étage-type.

Entreposage vertical sur le chantier des cadres de façade préfabriqués

Ci-contre : vue de l'angle évidé et levage par grue d'un des cadres de façade préfabriqués.

Doc. archives Jean-Marc Lamunière.

Jean-Marc Lamunière, les Tours de Lancy (1960-1964) à Genève, vue des deux tours construites. Photo Jean Pierre Flury. Doc. archives Jean-Marc Lamunière.

«Golden-boys» idéalistes ?

Dès le milieu des années soixante le Groupe sera pratiquement dissous[23], chacun des membres se consacrant désormais, individuellement ou en association, à sa propre pratique professionnelle.

Tout essai de synthèse historique à partir des travaux théoriques et des œuvres construites des membres demeure difficile à faire. Ceci d'autant plus que l'image que se donne le Groupe présente de multiples facettes : "club" de "golden-boys" aimant la vitesse grisante des belles voitures de sport ou plutôt architectes idéalistes que l'indépendance d'esprit et l'intégrité amènent à refuser toute charge officielle pendant la durée des études ? Ou les deux à la fois ?

Le Groupe 11 est, avant tout, un regroupement d'architectes qui, à un moment historique précis, ont partagé un devoir de discussion ouverte et surtout une même expérience critique. Et si l'apport du Groupe n'est marqué que par quelques réalisations et par des études théoriques inachevées, il n'en reste pas moins important. En effet, cet espace de réflexion et de recherche qui a réuni pendant près de dix ans plusieurs protagonistes genevois de l'après-guerre joue un rôle formateur essentiel au développement de la pensée architecturale rationaliste à Genève.

Notes

Je tiens à remercier Jean-Marc Lamunière et François Maurice de m'avoir permis d'accéder à leurs archives et de reproduire certains documents. Je remercie aussi Chantal Scaler, Michel Nemec et Claude Schute de m'avoir autorisé à consulter les archives de l'Interassar.

1 Au sens où l'entend Vittorio Gregotti : «*la tentative de relier au domaine des activités artistiques traditionnelles – par la construction d'un environnement total – tout un ensemble d'apports différenciés sur le plan disciplinaire, mais qui en fait appartiennent tous à l'éventail de la production de la création intellectuelle*». Vittorio Gregotti, «Le travail en équipe» , *L'architecture d'aujourd'hui*, n°170, 1973, p. 24.

2 «Centre d'étude. Proposition d'organisation du groupe et de sa doctrine», document dactylographié, 25.1.57, archives G11.

3 Démarche en plusieurs points similaire à celle qui va présider à la constitution de l'Atelier des Architectes Associés, en 1960, à Lausanne. V. Sylvain Malfroy, Bruno Marchand, «Un quartier expérimental dans le contexte des années soixante à Lausanne. Les réalisations de l'Atelier des Architectes Associés (AAA) à l'Ancien Stand», *Habitation*, n° 1, 1997, pp. 12-19.

4 Notamment à cause du fait que les membres du Groupe refusent toute charge officielle et s'interdisent d'entrer à la Commission Cantonale d'Urbanisme – alors que le Conseiller d'Etat François Peyrot avait sollicité François Maurice – et de recevoir un mandat à l'Exposition Nationale de 1964 – alors qu'ils avaient été lauréats du concours préliminaire et que Frédéric Brugger, responsable du secteur «L'industrie et l'artisanat», avait fait appel à Jean-Marc Lamunière.

5 La consécration internationale de l'Ecole d'Architecture de Genève «*ne peut être reconnue que si l'enseignement pratiqué à l'école est établi sur les bases des principes pédagogiques adoptés dans les écoles modernes (mouvements qui ont donné naissance au Bauhaus; Haward (sic); M.I.T.; I.I.T.; ULM) principes qui remplacent l'enseignement "du maître" omniscient par la direction collégiale, la recherche fondamentale en groupe, la synthèse des disciplines, l'intégration des études dans le milieu social, technique, économique, etc.*» A. Ritter, «Point de vue sur l'école d'Architecture de Genève», document dactylographié, s.d., archives G11.

6 Voyage du Groupe 11 à Copenhague, Helsinki et Berlin en 1959. Ce voyage a remplacé un projet de voyage à Prague, Moscou et Leningrad prévu pour la même année. En 1958, Pierre Bussat et Jean-Marc Lamunière suivent le guide de *l'Encyclopédie de l'architecture nouvelle* d' Alberto Satoris et visitent les œuvres des années vingt et trente en Allemagne et aux Pays-Bas.

7 Jacques Nobile se rend à plusieurs reprises aux USA. Jean-Marc Lamunière fait le voyage aux Etats-Unis accompagné par son cousin Marc en 1957, suite au concours pour l'immeuble IRL à Lausanne.

8 Jean-Louis Biermann est un ingénieur de la circulation lausannois, membre de la Commission fédérale de planification. Voir David Hiller, *La Traversée de la Rade, Serpent de mer des Genevois*, éditions de l'Eau, Genève, 1996, pp. 60-63.

9 Interassar, séance du Comité du lundi 10 décembre 1956, archives Interassar.

10 «Projet de loi créant un périmètre d'expansion de l'agglomération urbaine», Mémorial du Grand Conseil (MGC) du 14 décembre 1956, pp. 2021-2023. La loi a été adoptée le 29 juin 1957.

11 André Marais, «Faut-il étendre les zones urbaines de Genève?», *BTSR*, n° 19/20, 1955, pp. 302-304. En effet, ce sont surtout certaines communes périphériques, Lancy, Onex, Meyrin, qui vont entreprendre la construction de grands ensembles et de cités-satellites rendus nécessaires par l'accroissement constant de la population du canton – près de 7000 habitants supplémentaires en 1957.

12 Ibid., p. 302.

13 Interassar, séance du Comité du lundi 18 mars 1957, archives Interassar.

14 Interassar, séance commune du Comité, de la Commission législative et de la Commission du Plan Directeur du lundi 15 avril 1957 (archives Interassar). Le Rapport de la Commission du Plan Directeur signé par Georges Brera, président, Charles Billaud, Pierre Braillard, Arthur Bugna, André Gaillard, Arthur Lozeron, André Rivoire et Marc Saugey sera terminé le 2 décembre 1957.

15 «Qu'est-ce que le Groupe 11?», document dactylographié, s.d., archives G11.

16 Notamment le projet «Hepta» classé deuxième au concours pour la construction d'une Maison des Congrès (1959). V. Isabelle Charollais, Bruno Marchand, «L'éclatement des tendances : les concours genevois de l'après-guerre», in Pierre-A. Frey, Ivan Kolecek, *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, Payot, Lausanne, 1995, pp. 102-104.

17 A partir de 1946, Mies van der Rohe dessine plusieurs projets avec des cadres métalliques de grande portée, situés à l'extérieur des bâtiments et qui suspendent les dalles, libérant ainsi l'espace intérieur, comme le Drive-in Restaurant (1946), le Crown Hall (1950-56) et le projet de concours du Théâtre national de Mannheim (1952-53).

18 Matthew Nowicki, «Origins and Trends in Modern Architecture», *The Magazine of Art*, 1951. Republié in Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*, Columbia Books of Architecture/Rizzoli, New York, 1993, p.154.

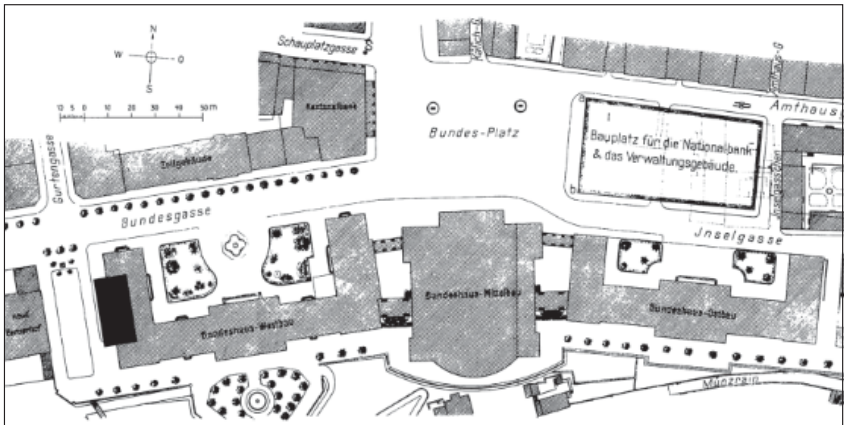
19 P. Bussat, *La coordination modulaire dans le bâtiment*, Karl Krämer, Stuttgart, 1963, p. 10.

20 Ces études analytiques ont par ailleurs été présentées lors d'une visite, en 1959, à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm où des projets de collaboration avec l'Institut pour l'industrialisation du bâtiment furent envisagés.

21 En effet, il faut attendre 1963 pour qu'une fraction du groupe – intitulée Groupe 6 et composée de Jacques Bardet, Pierre Borsa, Jacques Nobile, Alain Ritter, Pierre Bussat et Jean-Marc Lamunière – réalise enfin un bâtiment à l'Avenue Bel-Air, à Genève, qui mette en pratique quelques-uns des principes préconisés par les études théoriques : rationalisation du chantier, préfabrication partielle, ossature métallique.

22 Maurice Bertholet, «La construction en éléments préfabriqués» , *L'Entreprise*, n° 15, 1960, pp. 129-131.

23 Certains membres, sous l'impulsion d'Alfred Damay, continueront à collaborer après la dissolution du Groupe, notamment à l'occasion de certains concours.



Plan de situation, selon INSA, vol. 2, p. 469. Le premier Palais Fédéral et sa cour ouverte sur la Bundesgasse, font partie d'une composition monumentale dont le nouveau Palais Fédéral, utilisé dès 1902, représente l'élément central en bordure de la place.

Coupe transversale sur l'aile ouest du premier Palais Fédéral. Dès 1903, la Bibliothèque des Parlementaires s'installe dans la travée ouest, à la place de l'ancien hémicycle. Interprétation graphique de l'état actuel.

La Bibliothèque des Parlementaires au Palais Fédéral de Berne

Alberto Abriani, Jacques Gubler

Commentaire sur le travail de Christine Renold, David Bustamante, Marco Corda, Andreas Grossenbacher, Marc Langenegger.

Découverte et interprétation de l'édifice

En 1995, la Bibliothèque des Parlementaires sise au Palais Fédéral a fait l'objet d'un travail de diplôme théorique en histoire de la construction dans le cadre du cours dirigé par Alberto Abriani. Dans ce cours, les exercices proposés développent des études de cas. Cinq élèves de quatrième année se sont associés pour découvrir, lire et interpréter l'édifice mentionné plus haut. Les mêmes élèves obtiendront leur diplôme pratique l'année suivante.

La Bibliothèque des Parlementaires ne disposait guère de documents d'archives relatifs à sa construction, ce qui n'alla pas sans poser un problème de documentation. Des bruits de couloirs invérifiables circulaient quant à un éventuel transfert de l'institution et à la réaffectation des locaux à d'autres fins administratives. Cet éventuel déménagement nous avait été signalé par Antoine Wasserfallen, architecte EPFL, qui s'associera au groupe d'étude à titre de consultant. L'Office des Constructions fédérales, grâce à son directeur Niki Piazzoli et par l'intermédiaire de Martin Fröhlich, allait nous confier la documentation de base, soit la copie de 7 plans. Néanmoins, cette documentation de base ne remplaçait pas l'exercice nécessaire du relevé.

Les élèves se sont organisés par eux-mêmes, se partageant les tâches : recherche d'archives, recherche historique, relevés sur place, dessins. Le produit final se présente comme un ensemble concerté. Il s'agit d'un travail d'interprétation historique confiée au dessin. L'exercice consiste à *comprendre, interpréter, expliquer*. Compte tenu du temps limité que les élèves peuvent consacrer à ce travail dans l'économie d'ensemble du plan d'études, les résultats sont appréciés favorablement s'ils parviennent à montrer la *méthode* suivie, même et y compris les points d'interrogation qui nécessiteraient un approfondissement. En raison de ces limites, l'exercice table plutôt sur la *procédure* que sur le *résultat*. Le rendu requis pour accéder à l'examen consiste en une série de planches dessinées à différentes échelles, accompagnées de textes et de commentaires, le tout en quantité nécessaire et suffisante. Ce rendu constitue la base de la "défense" que les élèves doivent affronter dans leur examen oral.

Ces quelques précisions avancées à titre de prémisses permettent de comprendre que les planches fournies par les élèves ont été accueillies et critiquées en tant que *restauration graphique* d'un système de construction métallique utilisé en second œuvre. Un plan d'archives à l'échelle 1:1, daté du 2 avril 1903, nous apprend que ce système est l'œuvre de l'entreprise bâloise Preiswerk, Esser & Co. Présentés à l'échelle 1:5, le relevé et le rendu des élèves font apparaître que la logique rationnelle initiale est quelque peu forcée pour s'adapter aux gros œuvre des maçonneries (murs porteurs et structure ponctuelle des piliers). Le résultat obtenu montre un état provisoire de la recherche et témoigne de la nécessité de poursuivre cette étude de cas.

Bâtiment initial

L'histoire de la Bibliothèque des Parlementaires est assez mal connue. Située dans le premier Palais Fédéral, appelé aujourd'hui Bundeshaus-West, la bibliothèque occupe une grande partie de l'espace attribué primitivement à la salle du Conseil National, au sein du bâtiment construit de 1852 à 1857 par Friedrich Studer sur un projet de Ferdinand Stadler[1], en réponse aux nouvelles institutions définies par la Constitution de 1848. Pendant la construction, le gouvernement était logé dans d'autres salles réparties dans la ville de Berne : le Conseil National au Casino, le Conseil des Etats dans une salle de l'auberge Aeusserer Stand et le Conseil Fédéral dans le palais du Erlacherhof.

Transformations

La croissance des institutions fédérales après la révision constitutionnelle de 1874 se traduisit par un manque de place qui poussa à la construction de deux nouveaux bâtiments, le Palais oriental, Bundeshaus-Ost (1888-1892), et finalement le bâtiment central du Parlement (1894-1902). Ainsi, le Conseil National se transporta au printemps 1902 dans son siège actuel. Dès lors, la place était ouverte à l'installation de la Bibliothèque des Parlementaires, dont l'un des plans d'exécution porte la date du 2 avril 1903. Le premier Palais Fédéral forme donc aujourd'hui l'aile occidentale du complexe gouvernemental.

Tandis que l'ancienne salle du Conseil des Etats était convertie en bureaux, la structure et la logique constructive de la grande salle du Conseil National allaient être intégrées à la nouvelle Bibliothèque des Parlementaires, dont la trame de base reprend les piliers qui soutenaient les loggias du public et des journalistes, des deux côtés de la salle. L'escalier et l'ascenseur de la bibliothèque se logent derrière ces piliers. La bibliothèque occupe trois travées. Les bureaux et le couloir sont situés du côté de la cour et

[1] Andreas Hauser, Peter Röllin et al., *Bern*, INSA, vol. 2, 1986, pp. 382-395, 467-468.

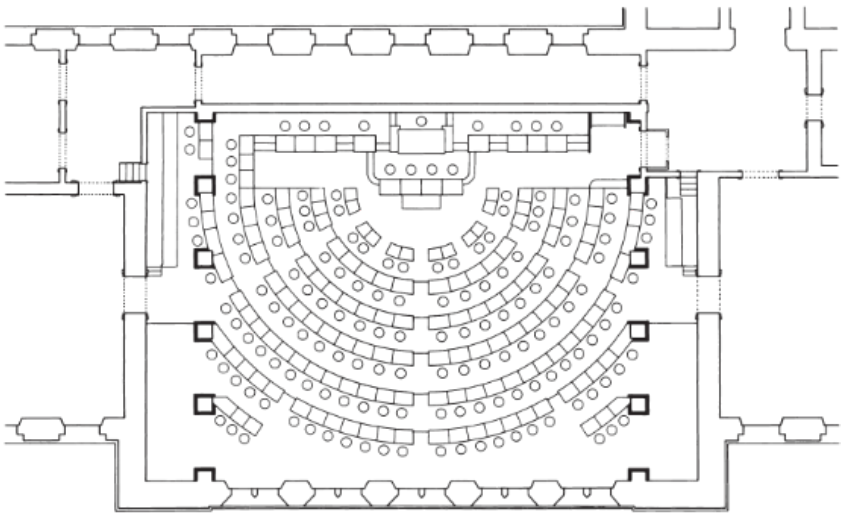
occupent chacun une travée. Le grand volume en hauteur est réutilisé au moment de la mise en œuvre du deuxième œuvre et de sa structure métallique. Le système des rayons et des coursives en dalles de verre est disposé en fonction et en prolongation de la lumière venue des grandes baies. On peut considérer ce deuxième œuvre de métal et de verre comme un système réversible.

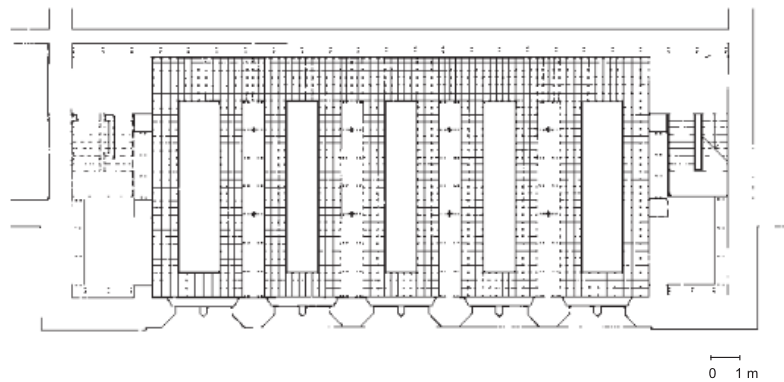
Il faut remarquer que la structure de la Bibliothèque des Parlementaires trouve une référence première et directe dans la réalisation technique des Archives Fédérales, construites de 1896 à 1899 sur un projet de Theodor Gohl, directeur de l'Office des Constructions fédérales[2]. Extérieurement, le bâtiment se présente comme un palais de pierre. Mais toute sa structure est construite en acier : planchers, piliers, escaliers, chassis des fenêtres. A l'exception d'un plancher intermédiaire en hourdis de terre cuite remplis de béton, les planchers des magasins, qui montent sur quatre niveaux, sont en acier : des profilés en U (NP10/NP18) et en I (NP8), produits par la fonderie Burbach Stahl de Lorraine. Certes, les rayonnages sont en bois, mais les planchers adoptent des pavés de verre. En ce sens le système adopté ultérieurement à la Bibliothèque des Parlementaires, avec ses étagères en acier, est plus homogène et rationalisé (voir à la page 105 le Répertoire des profilés).

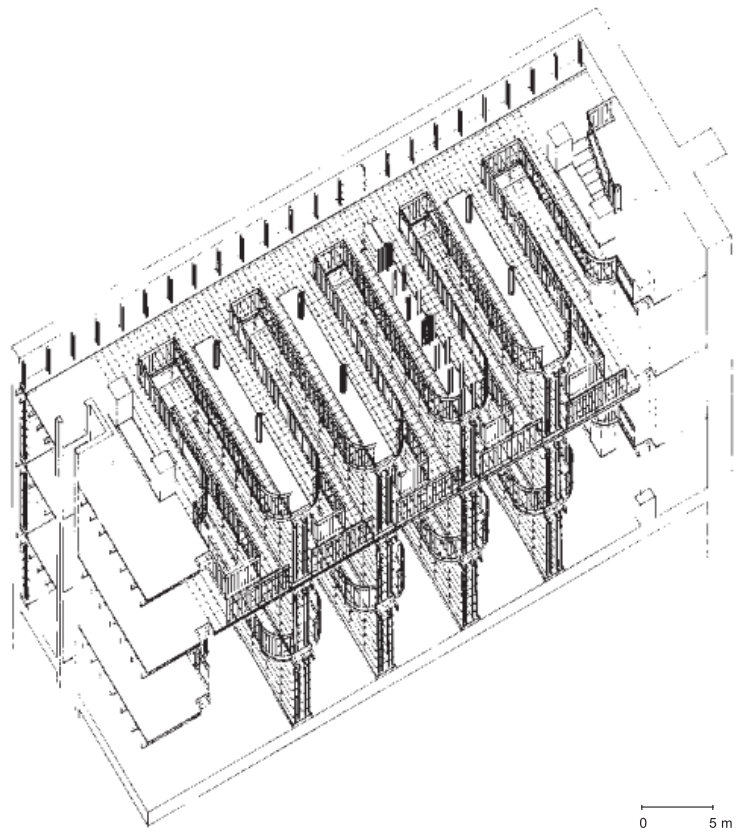
Situation actuelle

La situation actuelle de la Bibliothèque des Parlementaires semble répéter l'histoire d'il y a cent ans, l'histoire du manque de place. Aujourd'hui ce sont surtout les petites et moyennes salles qui font défaut, par exemple pour abriter les négociations bilatérales avec l'Union Européenne. Après le blocage de l'initiative visant à agrandir le Palais, la course aux locaux est ouverte. Faut-il trancher dans la substance existante ? L'avenir de la Bibliothèque des Parlementaires est incertain. Il semble que les parlementaires aient perdu l'habitude de fréquenter ses collections d'histoire moderne et contemporaine. Son volume architectural est fort convoité. Cette étude montre cependant que la Bibliothèque des Parlementaires possède une substance architecturale et technique non négligeable. Cette œuvre inscrit un chapitre exemplaire dans l'histoire de la rationalité constructive.

[2] Ibidem, p. 454-455.

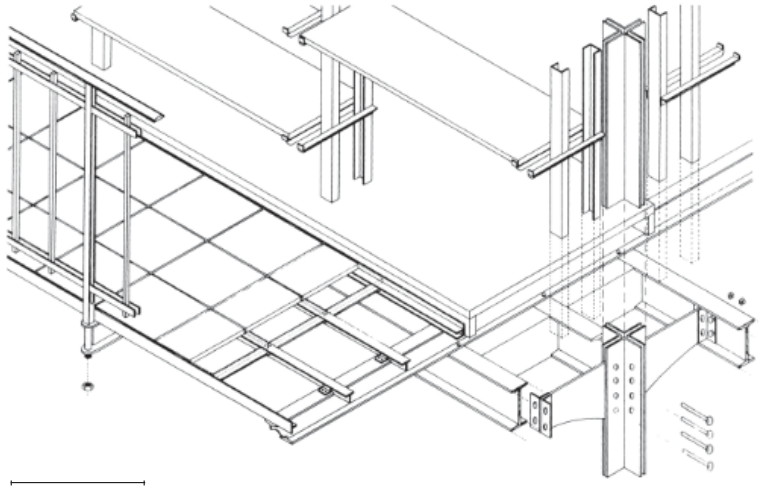


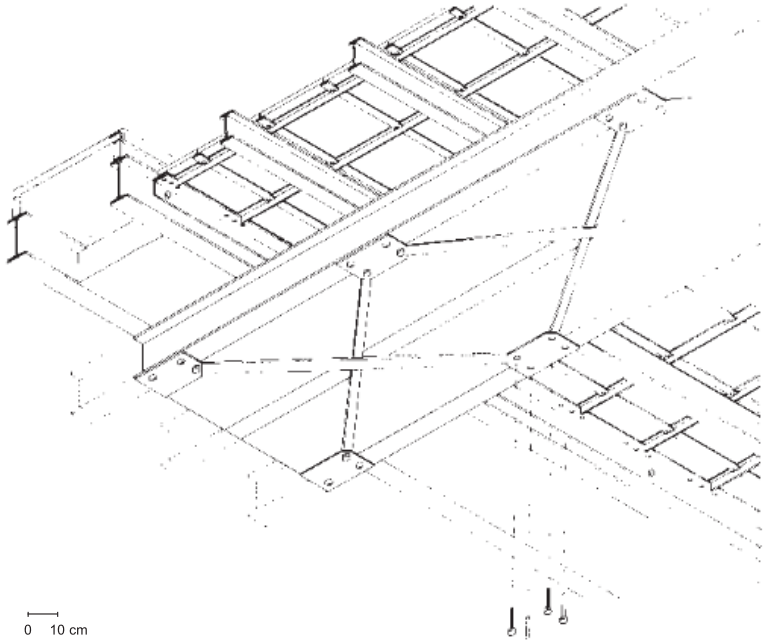


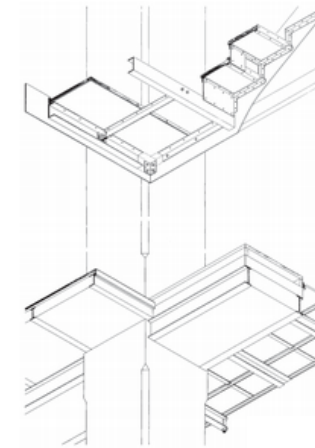


Plan et perspective axonométrique de la Bibliothèque des Parlementaires. Relevé et interprétation graphique de l'état actuel, opéré en 1995.

Ci-contre: Ancienne salle du Conseil National, utilisée de 1857 à 1902, sise dans le premier Palais Fédéral. Interprétation graphique de l'état initial.

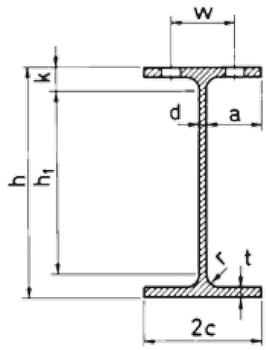






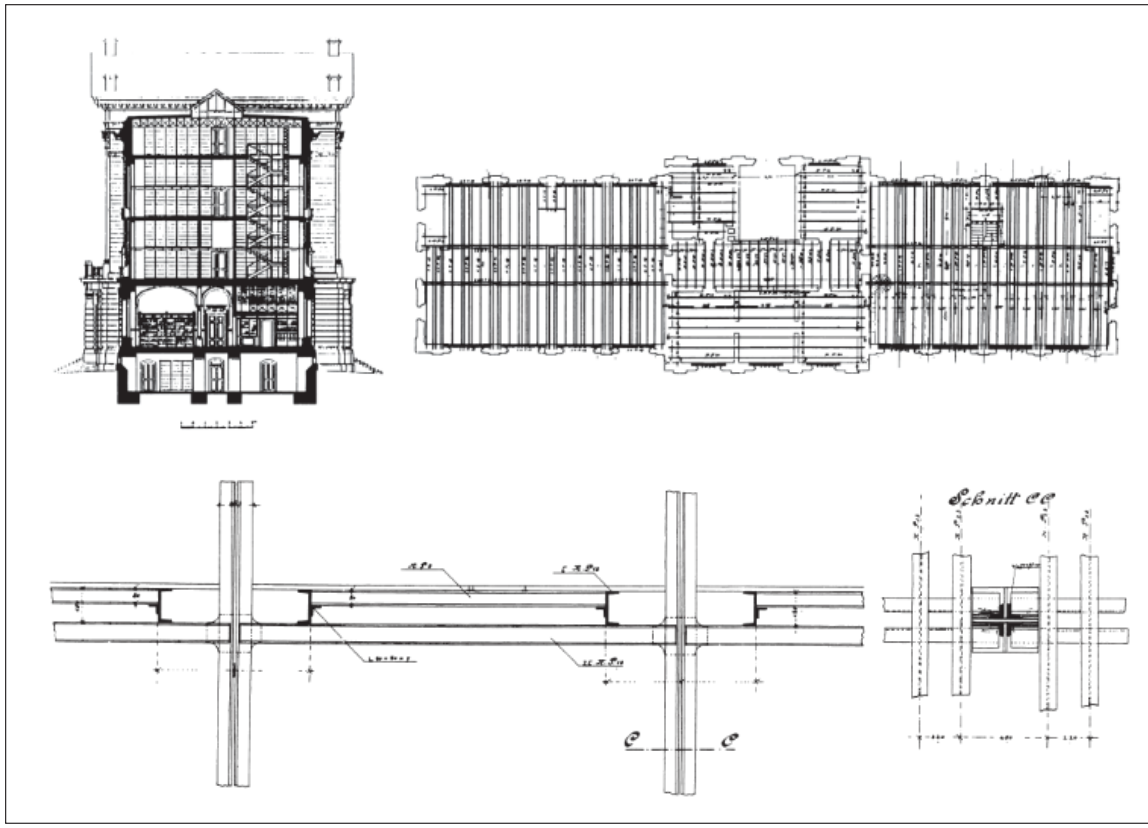
Détails du système constructif mis en place en 1903 par l'entreprise bâloise Preiswerk, Esser & Co. Pilier métallique; plancher des coursives en dallettes de verre; ancrage de l'escalier dans le pilier latéral en béton armé. Interprétation graphique de l'état actuel.

Répertoire des profilés métalliques de la Bibliothèque. Les dimensions sont données en mm, à l'exception des dallettes de verre, mesurées en cm.



Localisation	Profilés	h	c	t	d
Escalier	U	120	55	9	7
	U	100	50	8.5	6
	L	50	50	5	5
	L	60	30	4	4
	L	30	30	4	4
	T	60	60	5	5
	tôle				3
	tôle				5
Pilier	L	80	80	10	10
	tôle				10
Structure primaire	I (D.K.N.15)	150	70	9	6
	fers plats		35		5
Structure secondaire	I (NP10)	100	50	6.8	4.5
	U	100	50	8.5	6
	L	60	40	5	5
Structure tertiaire	T	50	25	4	4
	T	30	35	4	4
	fers plats		35		5
Etagères	U	50	30	3	3
	L	25	20	3	3
Plaques de verre	dimension: entre 20.5 x 26.5 et 30.0 x 28.5				20

Archives Fédérales, 1896-1899, Theodor Gohl, architecte, coupe transversale, ainsi que plan du système métallique des planchers et rayons. Détails constructifs de la liaison poteau-poutre.



Politique d'acquisition des fonds d'archives aux Archives de la Construction Moderne (ACM), tri et sélection à l'intérieur de certains fonds

Pierre Frey

Les tâches principales des Archives de la Construction Moderne peuvent s'énoncer comme suit :
– élaboration de la collection;
– tâches générales d'inventaire et de conservation;
– recherche scientifique et mise en valeur des archives.

L'outil central de ces différentes activités est constitué par le logiciel de gestion de base de données *Hypathie*, dont les masques de saisie obligent à enmagasiner simultanément les informations relatives :
– aux articles[1] et/ou aux documents archivés,
– aux immeubles ou aux projets documentés par les fonds,
– aux protagonistes actifs dans le champ de la construction en Suisse romande (architectes, ingénieurs, entrepreneurs, maîtres d'ouvrage).

La connexion à l'intérieur de la base de données de ces trois catégories d'informations indexées procure une information décisive pour déterminer des priorités parmi les fonds d'archives qu'il y a lieu de collecter *(overall appraisal)* et parmi les documents à l'intérieur de certains fonds *(appraisal)*.

Le contexte

L'histoire de l'architecture, l'histoire des ouvrages de génie civil permettent d'identifier un certain nombre de grandes tendances et de situer, à l'échelle de notre pays et de notre région, les courants qui structurent la pratique des professions d'architecte et d'ingénieur; on peut donc dresser une sorte de synthèse nationale ou régionale sur laquelle reporter et mettre en évidence les fonds d'archives identifiés, localisés ou archivés au sein de l'institution.

Grâce à une telle contextualisation, il nous paraît possible de *raisonner* dans une certaine mesure la politique de choix et d'acquisition des fonds d'archives , de situer, de comprendre ou à tout le moins d'expliciter et de rendre intelligibles les caractéristiques de la collection en train de se constituer.

L'absence de certains fonds, leur localisation dans telle ou telle autre institution (archives d'une école d'architecture, fondations privées, archives d'Etat, etc.) constituant alors une sorte de méta-information ou d'information "par défaut" sur l'état de l'histoire de l'architecture. La diffusion ou la publication même des contours d'une collection stimule à son tour l'activité d'autres acteurs du champ et fait des émules auprès des institutions qui attacheront désormais une importance nouvelle à ce type de sources. Ensemble, elles construisent peu à peu les conditions de la conscience d'une culture technique et de ses traditions.

Dans le cadre d'un fonds d'archives particulier, quels sont les critères de tri (élimination-conservation-restauration)?

Cette question est délicate en effet, notre pratique doit anticiper dans toute la mesure du possible les questions que l'historiographie ne se pose pas encore, que notre imagination ne peut formuler, mais qu'elle pourrait un jour se poser... La démarche critique se nourrit à d'innombrables sources qui constituent la culture de l'historien-archiviste : l'histoire des sciences, ses changements de paradigmes, les avancées de l'anthropologie, l'épidémiologie, la statistique et la démographie sont autant de disciplines qui agissent pour l'archiviste comme des réservoirs de questions et des stimulations critiques; elles nourissent les questionnements, sans cesse en mouvement, conscientes pourtant de l'impossibilité de la tâche. Il faut pourtant trier et éliminer afin de constituer des ensembles cohérents dont l'appréhension devient possible, car de cette sélection dépend la crédibilité même de l'entreprise de conservation.

Il convient toutefois de préciser que le cas des fonds (relativement) anciens est particulier. Tous les documents, même les plus modestes, sont conservés en raison de ce que l'on pourrait appeller leur valeur de rareté et parce qu'ils constituent autant de fragments d'un tissu d'informations entre-temps disparu. Cette attitude prévaut dans notre institution en tous cas, pour les fonds antérieurs à 1945. Nous nous trouvons confrontés dans ce domaine à des problèmes analogues à ceux des archéologues, qui sont aujourd'hui conscients du fait que toute élimination ou toute altération des sites, tout déblai des matériaux rendent à l'avenir impossible l'investigation.

Pour tout ce qui touche à des fonds plus récents (après 1945), les Archives de la Construction Moderne ont défini un certain nombre de règles de sélection à l'intérieur des fonds : elles s'attachent à les diffuser et à les faire connaître des créateurs d'archives dans la perspective de simplifier la tâche d'archivage à venir.

Le principe de ces critères de sélection est que nous cherchons à assurer la conservation d'une information suffisante pour tous *les projets importants* et toutes *les affaires importantes* :

– les supports originaux de la création,
– les projets et leurs variantes,
– les pièces maîtresses du dossier d'exécution,
– les photographies, spécialement de chantier,
– les pièces de synthèse des soumissions et des décomptes finaux.

[1] En archivistique on appelle article, l'unité de base pour la cotation, le rangement et l'inventaire; l'article est généralement un carton, une liasse, un volume ou un rouleau.

Pour les concours d'architecture et de génie civil :

– le programme, les questions des concurrents, la réponse du jury
– le rapport final du jury,
– l'éventuelle correspondance après le jugement,
– le rendu complet, y c. esquisses, etc.

Pour un certain nombre d'affaires spécialement importantes – nous entendons par là des affaires que nous sélectionnons sur une combinaison de critères que sont le *programme d'architecture*, la *localisation de l'objet* (distribution géographique), ou la *nature du maître d'ouvrage* (administration publique, client privé, entreprise etc.) –, nous conservons un plus large spectre de documents qui s'étend alors :
– aux procès-verbaux des décisions (chantier),
– aux pièces importantes de la correspondance,
– aux originaux des contrats,
– à toutes les pièces importantes du point de vue économique et financier.

En dehors de ces documents, qui restent strictement liés à des affaires particulières, nous recommandons aux bureaux la conservation des pièces qui *documentent la vie de l'entreprise :*
– contrats, actes de fondation,
– liste des administrateurs, directeurs, actionnaires,
– liste des salariés,
– doubles des certificats de travail,
– publications,
– photographies.

Un problème particulier : les supports informatiques :

Le dernier film d'Emir Kusturica *Underground* montre le fils qui a grandi dans une cave et qui voit pour la première fois la lune et s'exclame enthousiaste "le soleil". Face à l'informatique, nous sommes dans la même situation au point de vue de la connaissance : nous prenons la nuit pour le jour. Notre institution recourt à l'informatique comme outil de travail, mais nous nous refusons à considérer quelque support informatique que ce soit comme un article d'archive digne d'être conservé. D'ores et déjà, la situation dans les bureaux d'ingénieurs et d'architectes est la suivante : pour la première fois une masse significative d'informations récentes et importantes est stockée sur un support labile, fugace et éphémère. Une partie significative de ces données n'est d'ores et déjà plus accessible en pratique. Le transfert seul de fichiers informatiques sur microfilm est à même d'assurer un archivage économique de longue durée. Cette technologie est accessible à un prix favorable, elle répond aux normes internationales de fiabilité.

L'intelligence organise le monde en s'organisant elle-même.

Quoi qu'il en soit de tous ces efforts de mobilisation de la raison humaine pour expliquer notre passion à collecter des témoins des processus de la création du passé, il nous faut en conclusion préciser quelques points de méthode.

Chacun sait depuis Niels Bohr et Jean Piaget qu'il n'existe pas de réalité indépendamment de l'observateur et des instruments de l'observation. En philosophie, le courant du constructivisme radical, que Ernst von Glaserfel fait remonter jusqu'à Gianbattista Vico, fournit des instruments utiles à l'explicitation de notre démarche. Dans le champ de ce qu'il est convenu d'appeller la théorie de l'architecture, un des plus éminents représentants du constructivisme radical est à mon sens Eugène Viollet-le-Duc. J'ai eu l'occasion de montrer à propos de ses travaux au Mont-Blanc comment il prescrit à l'écorce terrestre un modèle de formation, tout en s'astreignant à une rigoureuse discipline descriptive, fondant ainsi son projet de restauration du Mont-Blanc et livrant ainsi, à Chamonix et à Lausanne entre 1863 et 1879, son testament théorique. Pour Kant déjà, l'entendement ne puisait pas ses lois dans la nature mais au contraire les lui prescrivait. Pourtant, longtemps après lui, le "réalisme métaphysique", qui pose une chose comme vraie seulement si elle correspond à une réalité indépendante et "objective", demeure le pain quotidien de bon nombre d'historiens et d'archéologues. Les archives sont trop souvent la terre d'élection de ce réalisme qui se transforme en véritable "métaphysique du document".

Une chose serait vraie parce qu'un document la révélerait ! Non-sens !

De même, l'archiviste-historiographe ne peut en aucune façon revendiquer la neutralité, l'objectivité du document ou du fonds. Il est condamné à assumer son statut d'inventeur d'une réalité, de constructeur d'un ensemble de données qui signifient hautement et parfois comme malgré lui.

Une seule chose importe alors au plan de l'éthique, c'est sa conscience du caractère historiquement déterminé de sa pratique et sa capacité à expliciter ses intentions conscientes, son scrupule à fournir toutes les informations utiles à déceler ses intentions inconscientes, à les publier, à les énoncer. En d'autres termes : qu'il le veuille ou non, quelles que soient ses méthodes professionnelles, *l'historien cum archiviste* pratique en toute circonstance et au plus haut point l'autobiographie. Il doit de ce fait à ses interlocuteurs de dire ses passions et de décrire les moyens de les raisonner.

Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA)

Historique

L'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA) s'est constitué en janvier 1988 au sein du Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne. Jean-Marc Lamunière en a été le premier directeur, de 1988 à 1992, et Jacques Gubler lui a succédé, de 1992 à 1997. La direction de l'ITHA est actuellement composée de Jacques Gubler, Jacques Lucan, Bruno Marchand et Martin Steinmann.

Programme

Le champ d'étude de l'ITHA recouvre les conditions de l'architecture dans la société industrielle. Parmi les thèmes abordés, en un parcours théorique supporté par les archives qui se sont constituées en son sein dans les années, se dégagent :
– l'étude des pratiques locales dans le cadre urbain,
– la typologie du logement,
– le rationalisme et la critique du Mouvement Moderne,
– la rénovation des ouvrages des XIX^e^ et XX^e^ siècles et l'histoire des techniques de la construction.

Le rapport de la théorie à la pratique, du texte au chantier, du conceptuel au matériel balisent ce programme.

Enseignement

Les cours magistraux portent sur la théorie et l'histoire de l'architecture, ainsi que sur la rénovation du domaine bâti.

Les exercices portent sur la critique architecturale, l'histoire du chantier, la réhabilitation du domaine bâti, en association avec l'Institut de Technique du Bâtiment (ITB) du même Département d'Architecture.

En outre, l'ITHA participe à l'enseignement de troisième cycle et à la direction de thèses de doctorat.

Enseignements dispensés par l'ITHA en 1996-97

– Théorie de l'architecture II, Prof. Bruno Marchand;
– Théorie de l'architecture III, Prof. Jacques Lucan;
– Histoire de l'architecture I, II, Prof. Jacques Gubler, Armand Brulhart, chargé de cours;
– Histoire de l'architecture III, Prof. Jacques Gubler, Alberto Abriani, chargé de cours;
– Histoire de la construction, Alberto Abriani, chargé de cours;
– L'art des jardins, Eric Kempf, chargé de cours;
– Unité d'enseignement A (semestre d'hiver) – Histoire, chantier, archives, Prof. Jacques Gubler, Antoine Baudin, chargé de cours;
– Unité d'enseignement B – Critique architecturale, Prof. Bruno Marchand, Danièle Dupuis, Sylvain Malfroy, Dominique Zanghi, chargés de cours, Colette Fähndrich, assistante.

Recherches

Les recherches portent essentiellement sur les situations locales dans un cadre de référence internationale, sur l'inventaire du patrimoine bâti, des études de cas sur des bâtiments et des quartiers, des études monographiques et biographiques, enfin sur le diagnostic et le pronostic portés sur des ouvrages à restaurer.

Recherches en cours à l'ITHA en 1997

– Marina Sommella Grossi, Jacques Gubler : *Diffusion internationale du fonctionnalisme en architecture : l'action d'Alberto Sartoris;*
– Jacques Gubler : *L'œuvre de François Hennebique et de l'ingénieur Samuel de Mollins;*
– Antoine Baudin : *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz;*
– Jean-Marc Lamunière, Bruno Marchand, Isabelle Charollais, Michel Nemec : *Inventaire architectural genevois, 1919-1975;*
– Jean-Marc Lamunière, Bruno Marchand, Michel Nemec, Katalin Bertalan : *Intentions et réalités architecturales urbaines et territoriales. Histoire de l'urbanisme à Genève de l'après-guerre à aujourd'hui* (Mandat FSNRS);
– Sylvain Malfroy : *L'architecture et l'urbanisme d'Edouard Lanz (Bienne 1886-1972);*
– Bruno Marchand : *Le rationalisme à Genève de l'après-guerre : le Groupe 11;*
– Alberto Abriani : *Histoire des systèmes constructifs.*

Doctorats en cours à l'ITHA en 1997

– Elena Cogato : *L'urbanisme en devenir : réseaux et matériaux de l'aménagement urbain à Genève dans les années trente* (Prof. Martin Steinmann);
– Philippe Rahm : *Architecture imparfaite, symbole de l'esprit* (Prof. Martin Steinmann);
– Richard Hollenweger : *L'évolution de l'architecture bouddhique en Corée* (Prof. Martin Steinmann);
– Giacinta Jean : *Crémone : construction et usage des palais entre les XVII^e^ et XIX^e^ siècles* (Prof. Gilles Barbey);
– Jacques Feiner : *La Médina de Sana'a.* (Prof. Gilles Barbey);
– Mariette Beyeler : *La SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) de 1958 à Zurich à travers son architecture et ses architectes* (Prof. Jacques Gubler);
– Christian Geissbuhler : *L'ameublement et l'espace domestique. Le design industriel* (Prof. Bruno Marchand).

Archives de la Construction Moderne (ACM)

Le but des Archives de la Construction Moderne est la collecte, la conservation et la mise en valeur scientifique du patrimoine que représentent les fonds d'archives des bureaux d'architectes, d'ingénieurs et ceux des entreprises du secteur de la construction sur tout le territoire de la Suisse romande et de ses régions limitrophes. Créées à partir de 1988, elles sont dirigées par Pierre Frey, historien d'art.

Axes de développement

Les ACM remplissent en permanence trois tâches principales: la collecte de fonds d'archives, leur traitement et leur catalogage, leur mise en valeur dans le cadre de l'enseignement au Département d'architecture et dans le cadre de la recherche.

Si dans un premier temps les fonds d'archives de bureaux d'architecture ont été au centre de leurs préoccupations, leur intérêt s'est focalisé ensuite sur les archives d'ingénieurs et celles de professeurs ayant enseigné dans les écoles d'ingénieurs. L'attention se porte également sur les sources qui documentent l'architecture paysagère; depuis le début de 1997, les ACM sont dépositaires de l'antenne romande de la Fondation «Archiv für Gartenarchitektur und Landschaftsplanung».

Les recherches conduites aux ACM s'articulent autour des monographies liées aux fonds d'archives et dont le catalogue constitue l'épine dorsale. L'inventaire des fonds est indissociablement lié à l'établissement des catalogues scientifiques, ce qui explique que seuls des chercheurs en soient chargés. Ces travaux débouchent naturellement sur des mises en valeur à caractère monographique (exposition, ouvrage-catalogue, article). Dans le même esprit, les ACM ont développé une direction de recherche centrée sur des objets bâtis ou des ensembles d'objets bâtis. Ces travaux d'analyse historique ont souvent été produits dans le cadre de mandats d'expertise (plusieurs dizaines à ce jour), liés à des chantiers de réhabilitation; que ce soit pour le compte du maître de l'ouvrage ou de celui des administrations des monuments historiques.

Les limites de ces recherches monographiques ont orienté les travaux en direction de la constitution de corpus de références, dont l'élaboration successive se poursuit parallèlement aux travaux courants. Le principal aquis dans ce domaine a été l'élaboration de la base de données des concours d'architecture 1870-1970, rendue possible par un accord de participation avec la SIA; son développement se poursuit et se complète d'une accumulation d'informations biographiques sur la population des professionnels de la construction en Suisse romande.

Recherches

Recherches en cours aux ACM en 1997

- Angelica Diamantis: *Mirco Ravanne, architecte;*
- Collectif ACM: *Concours d'architecture;*
- Collectif ACM: *Biographies protagonistes;*
- Pierre Frey: *Viollet-le-Duc: un testament 1863-1879;*
- Deodaat Teavearai: *Architecture des hôpitaux psychiatriques* (UNIL-EPFL)*;*
- Bruno Corthésy: *Ensembles lausannois des années trente* (mandat Etat de Vaud)*;*
- Philippe Thomé: *Max Bill, aspects de la correspondance;*
- Florence Auras: *Itinéraires d'architectes "hors champs".*

Doctorats en cours aux ACM en 1997

- Martine Jaquet: *Jacques Favarger, architecte* (Prof. Martin Steinmann)*;*
- Pierre Frey: *Le fonds Alphonse Laverrière aux ACM* (Prof. Jacques Gubler)*;*
- Philippe Daucourt: *Les élèves de Perret en Suisse* (Prof. Vincent Mangeat).

Enseignement

Les chargés de cours des ACM collaborent avec le professeur Martin Steinmann dans le cadre de l'unité d'enseignement A (semestre d'été). En 1997, les travaux des étudiants ont porté sur le fonds des archives Marc Piccard et sur divers aspects de son œuvre.

Expositions

Depuis février 1997, les ACM disposent deux fois l'an d'un espace d'exposition de 400 mètres carrés au 21 de l'Avenue des Bains. Il permet l'exposition de documents originaux. En 1997, les expositions *Jacques Favarger architecte* et *Jardins de papier* ont été mises sur pied. Par ces manifestations ouvertes au public lausannois, les ACM enrichissent la scène culturelle lausannoise d'un espace dédié au dessin d'architecte et d'ingénieur.

Donation Sartoris

La Donation Sartoris existe dès 1985, suite au don du professeur Alberto Sartoris à la Confédération Helvétique de sa maison de Cossonay-Ville, de ses archives, de sa bibliothèque et de ses collections.

La Donation Sartoris représente une source majeure pour l'histoire de l'architecture moderne, notamment pour le fonctionnalisme et les avant-gardes historiques de l'art abstrait. Les archives documentaires et la photothèque comprennent des matériaux relatifs à différents pays et à différents auteurs.

La Donation Sartoris, par son rôle de centre de documentation, est associée à des recherches

conduites au sein d'instituts internationaux; elle alimente et participe à la direction de thèses de doctorat en architecture et en histoire de l'art, et collabore à l'organisation d'expositions et à des nombreuses publications dans différents pays.

Centre de Documentation sur l'Architecture Vernaculaire

Ces matériaux proviennent de l'enseignement et de la recherche du professeur Frédéric Aubry. Ils sont gérés par Plemenka Soupitch, architecte.

Publications

Les publications consistent en des catalogues d'expositions, des monographies de bâtiments, des essais méthodologiques, des rapports d'expertises, des thèses de doctorat.

Publications récentes de l'ITHA et des ACM

- Isabelle Charollais, Bruno Marchand (sous la direction de), *Architecture de la raison. La Suisse des années vingt et trente*, PPUR, Lausanne, 1991.
- Jacques Gubler, Joëlle Neuenschwander Feihl, Anne Wyssbrod, Pierre Frey, *Une menuiserie modèle. Les Held de Montreux*, Cabédita, Yens s./Morges, 1992.
- Pierre Frey, Ivan Kolecek (sous la direction de), *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse Romande. Histoire et actualité*, Payot, Lausanne, 1995.
- Jean-Marc Lamunière, *Récits d'architecture*, textes publiés par Bruno Marchand et Patrick Mestelan, avec Bernard Gachet, Payot, Lausanne, 1996.
- Martine Jaquet, *Jacques Favarger architecte. 1889-1967*, ACM, Lausanne, 1997.
- Martine Jaquet, Jacques Gubler, Inès Lamunière, Patrick Devanthéry, *Bellerive plage. Projets et chantiers*, Payot, Lausanne, 1997.
- Jacques Gubler, Pierre Frey, Danilo Mondada, *La gare de Lausanne. Projets et chantiers*, Payot, Lausanne, 1997.
- Bruno Marchand, *Lausanne dans le contexte du second après-guerre*, Unité d'Enseignement B Critique Architecturale, EPFL, 1997.

Coordonnées et Consultations

Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture
EPFL-DA
Av. de l'Eglise-Anglaise 12
case postale 555
CH-1001 Lausanne
téléphone: 41 21 693 32 13
téléfax: 41 21 693 41 27

Donation Sartoris – EPFL
CH-1304 Cossonay-Ville
téléphone: 41 21 8612688
téléfax: 41 21 8614086
Consultation sur rendez-vous

Centre de documentation sur l'architecture vernaculaire
Av. de l'Eglise anglaise 12
case postale 555
CH-1001 Lausanne
téléphone: 41 21 693 32 13
téléfax: 41 21 693 41 27

Archives de la Construction Moderne
EPFL-DA
Av. de Cour 35
CH-1007 Lausanne
téléphone: 41 21 693 52 07
téléfax: 41 21 693 52 88

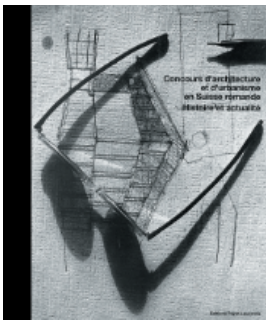
Sauf engagements contractuels particuliers avec les donateurs et sous réserve de l'application des délais de carence auxquels sont soumis les fonds issus de l'administration fédérale, l'accès à tous les fonds est libre.

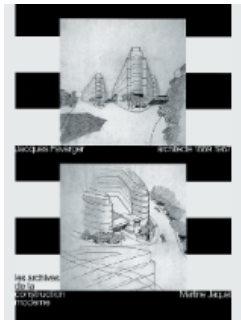
Les collections des ACM, sont ouvertes aux chercheurs et aux étudiants avancés; tous les jours sur rendez-vous au numéro de téléphone 693 52 07. Un site internet est accessible à l'adresse *http://dawww.epfl.ch/info/recherche/acm* il donne accès à la liste des fonds archivés et à une notice descriptive de ceux-ci.

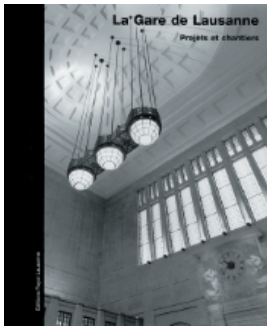
Les efforts des ACM sont soutenus par la Fondation des archives de la construction moderne dont le président est le professeur Rémy Scheurer de Neuchâtel. L'Association Romande des ACM fait connaître l'institution dans les milieux de la profession; elle est présidée par l'ingénieur Jean-Marie Yokoyama.

Membres de l'ITHA en 1997

- *Arlette Rattaz*, secrétaire.
- *Jacques Gubler*, professeur d'histoire de l'architecture, codirecteur de l'Institut, responsable de la Donation Sartoris.
- *Jacques Lucan*, professeur de théorie de l'architecture, codirecteur de l'Institut.
- *Bruno Marchand*, professeur de théorie de l'architecture, codirecteur de l'Institut.
- *Martin Steinmann*, professeur d'architecture, codirecteur de l'Institut.
- *Gilles Barbey*, professeur d'histoire de l'architecture.
- *Jean-Marc Lamunière*, professeur honoraire.
- *Plemenka Soupitch*, architecte.
- *Alberto Abriani*, adjoint scientifique, chargé de cours d'histoire de la construction.







– *Antoine Baudin*, assistant d'histoire de l'architecture, chargé de cours d'histoire de l'architecture.
– *Armand Brulhart*, chargé de cours d'histoire de l'architecture.
– *Sylvain Malfroy*, chargé de cours de l'UE-B, 1er assistant de théorie de l'architecture.
– *Eric Kempf,* chargé de cours d'art des jardins.
– *Danièle Dupuis*, chargée de cours de l'UE-B.
– *Dominique Zanghi*, chargé de cours de l'UE-B.
– *Isabelle Charollais*, assistante aux recherches de théorie de l'architecture.
– *Michel Nemec*, assistant aux recherches de théorie de l'architecture.
– *Katalin Bertalan,* assistante aux recherches de théorie de l'architecture.
– *Colette Fähndrich*, assistante de théorie de l'architecture.
– *Guy Nicollier*, assistant d'histoire de l'architecture.

Membres des ACM en 1997

– *Pierre Frey,* conservateur des ACM, chargé de cours de l'UE-A.
– *Martine Jaquet,* collaboratrice scientifique aux recherches, chargée de cours de l'UE-A.
– *Angelica Diamantis*, assistante scientifique.
– *Catherine Nicod,* coordinatrice ARACOM (Ass. Romande des Archives de la COnstruction Moderne).
– *Jean-Daniel Chavan,* collaborateur technique
– *Deodaat Tevaearai,* assistant.
– *Philippe Thomé,*collaborateur scientifique.

Membres de la Donation Sartoris en 1997

– *Alberto Sartoris*, professeur d'histoire de l'urbanisme, directeur de la Donation Sartoris.
– *Marina Sommella Grossi,* fonctionnaire scientifique.

MOTION, ÉMOTIONS LES DESSOUS DE MADONNA CONSTRUCTION ET ARCHITECTURE
UNE VITALITÉ IGNORÉE DERRIÈRE L'ENVELOPPE BÂTIE LAUSANNE CAPITALE FÉDÉRALE.
LA "MAMAN DES CIAM" ET SES ARCHITECTES ÉCHANGE D'IMAGES ET DE PROCLAMATIONS
EDUARD LANZ ET LA MINIATURE ARCHITECTURALE UN CLUB NOMMÉ GROUPE 11

ISSN 1422-3449
9 771422 344003

PRESSES POLYTECHNIQUES ET UNIVERSITAIRES ROMANDES